ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ

ಮತ್ತು

ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಪಿ.ಹೆಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ

ಸಾದರ ಪಡಿಸುವ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧಕಿ

ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ ಮುರಳೀಧರ್

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಕೆ. ಮುರಲೀಧರ್ ರಾವ್

ಲಲಿತ ಕಲಾ ನಿಕಾಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ವಿಭಾಗ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ಬನಶಂಕರಿ, ಬಾದಾಮಿ

೨೦೦೫

ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ

ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು

ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಪಿ.ಹೆಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ
ಸಾದರಪಡಿಸುವ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧಕಿ
ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯಾ ಮುರಳೀಧರ್

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಕೆ. ಮುರಲೀಧರ್ ರಾವ್

ಲಲಿತ ಕಲಾ ನಿಕಾಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ಬನಶಂಕರಿ, ಬಾದಾಮಿ

೨೦೦೫

ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ

ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು

[illegible] – [illegible] ಭಾವ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪಿ ಹೆಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಪಿ ಹೆಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ
ಸಾದರಪಡಿಸುವ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧಕಿ

ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯಾ ಮುರಳೀಧರ್

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಕೆ. ಮುರಲೀಧರ್ ರಾವ್
ನಾಟ್ಯರಾಣಿ ಶಾಂತಲಾ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ವಿಜೇತರು
ಮಂಗಳೂರು

ಲಲಿತ ಕಲಾ ನಿಕಾಯ
ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ಬನಶಂಕರಿ, ಬಾದಾಮಿ

೨೦೦೫

ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

"ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ" ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ, ಶ್ರೀ ಕೆ.ಮುರಲೀಧರ ರಾವ್ ಇವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಇದುವರೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದಿನಾಂಕ: 10/3/05
ಸ್ಥಳ : ಬನಶಂಕರಿ,ಬಾದಾಮಿ

ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ ಮುರಳೀಧರ್

(ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ ಮುರಳೀಧರ್)
ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬನಶಂಕರಿ,ಬಾದಾಮಿ

ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

"ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ" ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ, ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯಾ ಮುರಳೀಧರ್‌ರವರು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಇದುವರೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಕೆ. ಮುರಲೀಧರ್ ರಾವ್

ನಾಟ್ಯರಾಣಿ ಶಾಂತಲಾ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ವಿಜೇತರು

ಮಂಗಳೂರು

ದಿನಾಂಕ : 10/3/05

ಸ್ಥಳ : ಬನಶಂಕರಿ, ಬಾದಾಮಿ

ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ

"ಭರತನಾಟ್ಯ" ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಭರತನಿಂದ ಆವಿಷ್ಕೃತಗೊಂಡು, ರೂಪುಗೊಂಡ ನರ್ತನ ಕಲೆ ಎಂದು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದು ನಿಜವೂ ಹೌದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಗೆ ಮೊದಲು ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಮಹಾನುಭಾವ ಭರತನೇ. ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವ ವಿಷಯ "ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ" ಎಂಬುದಾಗಿ. ವಿಷಯವೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ನೃತ್ತವಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಜೀವಸತ್ವವಾಗಿರುವ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಉದ್ಭವವಾಗುವ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ, ರಸ, ಸಾತ್ವಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಒಳಪಡುವ ವಿಚಾರಗಳು.

ಮೊದಲಿಗೆ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವೇನು? ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

'ನಾಟ್ಯ' ಎಂದರೆ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ, ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ, ರಸಸ್ವಾದನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಾಕಾರ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ನಂತರದ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ, ಬಹಳ ವಿಷದವಾಗಿ, ದಶವಿಧ ನಾಟಕ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಶುದ್ಧ ನೃತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿವರಣೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ನೃತ್ಯ, ನರ್ತನ, ನಾಟ್ಯ ನೃತ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಮತ್ತು ಬಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ತ ಎಂದರೆ ಅಭಿನಯರಹಿತವಾದ, ರೇಖಾ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಸ್ಫುಟವಾದ ಅಂಗಚಲನೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಶೋಭಾಯಮಾನವಾದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ. ನರ್ತನವೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಕುಣಿತಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. 'ನಾಟ್ಯ' ಎಂದರೆ ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ನಾಟಕದ ರೂಪ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ನೃತ್ಯ'ವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯ ಮಾಡುತ್ತಾ, ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತಾ, ನವರಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು ಸಂಗಮಿಸಿರುವ ಅಪರೂಪದ ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಕಲಾಪ್ರಾಕಾರ. ನಾವಿಂದು ಕಾಣುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಾಕಾರಗಳ ರೂಪು, ತಳಹದಿ ಇದೇ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನಾವು ಭರತನಾಟ್ಯ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ, ಕೂಚಿಪುಡಿ ನೃತ್ಯ, ಒಡಿಸ್ಸಿ ನೃತ್ಯ ಎಂಬುದಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ಮೋಹಿನಿ ಆಟ್ಟಂ ನೃತ್ತ ಎಂದಾಗಲಿ, ಭರತನಾಟ್ಯ ನರ್ತನವೆಂದಾಗಲಿ ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಶೋಭಾಹೇತುವಾದ ಶುದ್ಧ ನೃತ್ತವು, ನಮ್ಮ

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಾಕಾರಗಳ ಸೊಬಗು ಅಥವಾ ಅಲಂಕಾರವೇ ಹೊರತು, ನಿಜವಾದ ಸತ್ವ - ವಸ್ತು ವಿಷಯ ಅಲ್ಲ!

ಭರತನಾಟ್ಯದ ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ಹಾಗೆಯೇ. ನಾವಿಂದು ಕಾಣುವ ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹುಶಃ "ಭರತನೃತ್ಯ"ವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಡಾ. ಪದ್ಮಾ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯಂರವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸುವುದೇ ಅಧ್ಯಯನದ ಗುಪ್ತ ಉದ್ದೇಶ.

ಇಷ್ಟು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ "ನೃತ್ಯ"ವೆಂಬ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆ ನಾಮ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆಯೇ ಹೊರತು, ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಎರಡನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ನೃತ್ಯವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅಥವಾ ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಅಥವಾ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಗ್ರಂಥ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿಯೂ ಇಂದಿಗೆ "ನೃತ್ಯ"ವೆಂಬುದು ವಿಶಾಲವಾಗಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ "ನೃತ್ಯ"ದ ಮೂಲದಿಂದ ತೊಡಗಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳು - ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಂಡು ಹುಡುಕಿ, "ನೃತ್ಯ"ದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಒಂದು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ, ಸಾಬೀತುಪಡಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತೇನೆ. ಅಲ್ಲದೆ, "ತಾಂಡವ" ಎಂದಾಕ್ಷಣ 'ನೃತ್ಯ', "ಲಾಸ್ಯ" ಎಂದರೆ 'ನೃತ್ಯ' ಎಂಬ ಹಲವಾರು ತಪ್ಪಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗೆಳೆಯುತ್ತಾ, ತಾಂಡವ, ಲಾಸ್ಯ, ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮೂರು ವಿಧದ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಮೂಲೋದ್ದೇಶ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ರಾಜಂ ಶೃಂಗಾರಂ.ಈ ಶೃಂಗಾರದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಾಣವೇ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ನಾಯಿಕೆ. ನಾಯಕ ಮತ್ತು ನಾಯಿಕೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಹೇಗೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪ ಪಡೆಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತು ಮಾಡಲು, ದೇವದಾಸಿ ಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ಅವರ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವದ ಮೂಲವನ್ನು ದೇವದಾಸಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿ, ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ನಾಯಕಾ ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ಅಲ್ಲ ಬದಲಾಗಿ, ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ಎಂಬುದನ್ನು ಇನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಕಾ ಎಂದಾಕ್ಷಣ

ಒಂದು ಕಥೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರ - ಮೂಲಪುರುಷ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಥೆಯ ಸೋಲಿಗೂ - ಗೆಲುವಿಗೂ ಕಲೆಯ ಕಾರಣಕರ್ತನಾಗುವುದು ನಾಯಕನೇ. ನಾಯಿಕೆ ಆತನ ಪಡಿರೂಪ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅನಾದಿ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕಲೆಯ ಅಥವಾ ಜನಜೀವನದ ಯಾವುದೇ ಮಜಲುಗಳನ್ನು ಪರಾಂಬರಿಸಿದಾಗ - 'ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ' ಎನ್ನುವುದು ಹಚ್ಚ ಹಸಿರಾಗಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ವಸ್ತು ವಿಷಯ. ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೂ ನಾವು ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೂ ಸ್ತ್ರೀ - ಪುರುಷ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಸಂಗೀತವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಕವಿಗಳಂತೂ ಪ್ರೇಮ ಕಾವ್ಯದ ಮಹಾಪೂರವನ್ನೇ ಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ನಾವು ಈ ಸ್ತ್ರೀ - ಪುರುಷರ ಉಪಸ್ಥಿತಿ, ಸಂಬಂಧ, ಅನುಬಂಧಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲೂ ಅಂತೆಯೇ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ಮಹತ್ತರ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ, ಭರತ ನಾಟ್ಯ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಮನೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಒಂದು ಕುಣಿತ ಎಂದು ನಾವು ಕೆಲವರು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯದ ಉದ್ದೇಶಗಳೇನು ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಡಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕುಣಿತ ಯಾವುದೋ ಸಂತೋಷವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಎಂದಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಗಾರ ತಾನೂ ಕುಣಿಯುವುದಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಜೊತೆಗಾರರನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಮತ್ತೂ ಮನೋಹರವಾಗುವುದು ಆತನ ಸಂಗಾತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ನರ್ತಿಸಿದಾಗ - ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ ನಮಗರಿವಿಲ್ಲದೇ ಅಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದೆ. ನೃತ್ಯ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನರ್ತಿಸಿದರೆ, ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಅತಿ ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಕಾಣುವ, ಅರ್ಥೈಸುವ ಯೋಗ - ಭಾಗ್ಯ ಲಭಿಸುವುದು. ದೈವವನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರೇಮನಾಥನನ್ನಾಗಿ ಕಂಡಾಗ, ಮೀರಾದೇವಿ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಆಂಡಾಳ್ ಮುಂತಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿ ನಾಯಿಕೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ, ಪರಮಾತ್ಮ ನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಜೀವಾತ್ಮ - ಪರಮಾತ್ಮ ಐಕ್ಯವಾಗುವ ಮನೋಹರ ಭಾವ. ಅಂತೆಯೇ ಪುರಾಣ - ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕೆಯರು ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ, ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ಸುಪ್ತವಾಗಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬ ಮಾತು ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು.

'ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾತ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ' ಎಂಬುದು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಾರ್ಥ. ಈ ರಸ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಾಯಕ ಹಾಗೂ

ನಾಯಿಕೆಯರು ಅನುಭವಿಸುವ ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಹಾಗೂ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲದರ ಮಿಲನ, ಪಯಣವೇ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ. ಈ ಪಯಣದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವವಾಗುವ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದ ಮೊದಲ ಗ್ರಂಥ ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ'. ಜೊತೆಗೆ ಧನಂಜಯನ 'ದಶರೂಪಕ', ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ 'ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ' ಇತ್ಯಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಈ ಯಾವ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವದ ಬಗೆಗಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ಗುರುಗಳು, ಕಲಾವಿದರು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಕೊಂಚವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಆದರೆ ಈವರೆಗೆ, ಯಾರೂ ತಮ್ಮ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು, ಯಾವ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ, ತಾವು ಮನೋಧರ್ಮದ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅದೆಷ್ಟೋ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ರೂಪಕ್ಕೆ ನಾಮ ನೀಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸೋತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಬರೆದಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯಾಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದೊಂದಿಗೆ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು, ಈ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮೂಲೋದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ಅವಸ್ಥಾ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ, ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ, ಭೋಜನ ಸರಸ್ವತೀ ಕಂಠಾಭರಣ, ಶಾರದಾತನಯರ ಭಾವಪ್ರಕಾಶ, ರಾಮಚಂದ್ರ ಗುಣಚಂದ್ರರ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ, ಭಾನುದತ್ತರ ರಸಮಂಜರಿ, ವಿದ್ಯಾನಾಥರ ಪ್ರಥಾಪರುದ್ರ ಯಶೋಭೂಷಣ, ರೂಪಾ ಗೋಸ್ವಾಮಿಯ ಉಜ್ವಲನೀಲಮಣಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿರುವ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು ಅವರ ಗುಣವಿಶೇಷತೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಅವರ ಸ್ವಾಭಾವಿಕಾಲಂಕಾರ ಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಳ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುವ ಮಹತ್ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಂತೆಯೇ ನಾಯಕ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ -

- ಧೀರೋದ್ದಾತ, ಧೀರೋದ್ಧತ, ಧೀರಲಲಿತ, ಧೀರಶಾಂತ

ಈ ನಾಲ್ಕು ನಾಯಕರು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕ್ಷೀಣವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುವ ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕೆಯರು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ, ವಿವಿಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಯಕರನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಪರಿಚಯಿಸಿರುವ ನಾಯಕ ಭೇದಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕಾ ಭೇದಾನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸುತ್ತದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಮೊದಲ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳು ಅಡವುಗಳು, ಎಂದರೆ ನೃತ್ಯದ ಆಂಗಿಕ ಭಾಷೆ - ಇದನ್ನು ಕಲಿತು ನಂತರ ಒಂದೆರಡು ವ್ಯಾಯಾಮಪೂರಿತ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುವ ನೃತ್ಯ ವಿಶೇಷಣಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ನಾಯಕಾ ನಾಯಿಕಾ ಭೇದದ ತಳಹದಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ, ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲೂ ಮೊದಲೆರಡು ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳು ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನೃತ್ಯಗಳಾದರೆ, ಉಳಿದ ವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಜಾವಳಿ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ದೇವರನಾಮ, ತಿಲ್ಲಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಸಂಬಂಧದ ರಸದೌತಣ.

ಹಿರಿಯ ಕವಿಗಳಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್, ಜಯದೇವ ಕವಿ, ಮುವನಲ್ಲೂರು ಸಭಾಪತಿ ಇವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ನೀಡಿರುವ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನದೊಂದಿಗೆ ಪರಾಂಬರಿಸುವುದು, ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕೆಯರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಇವರಿಗೆ ಸಹಾಯಕರಾದ ದೂತಾ ಸಖ ದೂತಿಯರು, ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಂಶೋಧನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲೊಂದು.

ಅಭಿನಯವೆಂಬುದು ಇದ್ದಾಕ್ಷಣ ಅದು ಸಹಜವಾಗೇ 'ಅರ್ಥ'ಸಹಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ವಿಷಯವೇ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಭಾವವೂ ಇದೆ. ಅರ್ಥಭಾವ ಇದ್ದಾಕ್ಷಣ ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವ ಕಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯವು ಭಾವಾಶ್ರಯವಾಗಿದ್ದು, ಭಾವದಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತವೇ ಹೊರತು ರಸದಿಂದಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದ ಚಿಂತನೆ. ಆದರೆ, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ರಸವೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟ್ಯದಂತೆ, ನೃತ್ಯವೂ ರಸಾಶ್ರಯ. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯ 'ಪದಾರ್ಥಬಿನಯಾತ್ಮಕ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. 'ಆದ್ಯಂ ಪದಾರ್ಥಬಿನಯಂ' ಎಂದರೆ ಹಾಡಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಕ್ಷರವನ್ನೂ ಅಭಿನಯ ಹಸ್ತಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು. 'ನಾಟ್ಯ'ವು ಉತ್ತಮ ಪ್ರವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದರೆ, 'ನೃತ್ಯ' ಮಧ್ಯಮವೆಂದೂ, ನೃತ್ಯ ಅಧಮವೆಂದೂ ಕೆಲವರು ತಿಳಿಯುವುದುಂಟು. ಆದರೆ, ಇಂತಹ ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ಕಟ್ಟಳೆಯಡಿ ನೃತ್ಯವು ಬಂಧಿತಗೊಳ್ಳದೆ

ಅದ್ಭುತವಾದ ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಉತ್ತಮ ಕಲಾ ಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಲಿದೆ.

ಕೆಲವೊಬ್ಬರ ಪ್ರಕಾರ ನೃತ್ಯವು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯವಾದರೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನೃತ್ಯವು 'ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಭಿನಯ'. ಇವೆರಡರ ಮೂಲಕವೂ ನೃತ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಚಿಂತನೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯವಾಗಲಿ, ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಭಿನಯವಾಗಲಿ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಹೊಸ ತಿರುವು ನೀಡಿ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು, ಸಂಶೋಧನೆ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಂತೆಯೇ, ರಸತ್ವಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡುವ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಅತಿ ಮುಖ್ಯ. ಸತ್ವಜವಾಗಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ಭಾವಗಳು, ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವವಾದಾಗ, ಭರತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತಮೂರು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ, ಈವರೆಗೆ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಮನೋಧರ್ಮದ ಮುಖಾಂತರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಲು ಯಾವುದೇ ಆಸ್ಪದ ನೀಡಲಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂಚಾರಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಧಿಗೆ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿ, ಪ್ರದರ್ಶನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ಎಲ್ಲೆಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಪದದ ಮೊದಲ ಮೂರು ಅಕ್ಷರ ಭ - ರ - ತ -ಭಾವ, ರಾಗ, ತಾಳಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ, ಇವುಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವೇ ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಮೂಲಾರ್ಥವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟರೆ, ವಿದೇಶೀಯ ನರ್ತನ ಬ್ಯಾಲೆಗಳನ್ನೂ ಭರತನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವ, ರಾಗ, ತಾಳಗಳು ಸರ್ವೇಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ನರ್ತನಗಳಲ್ಲೂ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುವ ಅಂಶ. ಆದಿ ಮಾನವನ ನರ್ತನದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಇಂದಿನ ಜಾನಪದ ನರ್ತನಗಳಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದುವ ರಾಗ, ತಾಳ, ಭಾವಗಳು ಮಿಳಿತಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಇದೀಗ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಭಾವ, ರಾಗ, ತಾಳಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿ, ಅದರ ವಿಶಾಲವಾದ ಒಳಾರ್ಥಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಾಗ ಮಾತ್ರ, 'ಭರತನಾಟ್ಯ'ದ ಪರಿಚಯ ನಮಗಾಗುತ್ತದೆ. ಬದಲಾಗಿ, ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು, ಸಾದಿರ್ ಎಂಬ ಅಡವು - ಕರಣಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹೊಸ ಹೆಸರಿನ ಮೂಲಕ 'ಭರತನಾಟ್ಯ'ದ ಉದ್ದ ಅಗಲವನ್ನು ಹುಡುಕಹೊರಡುವುದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಗಂಭೀರವಾಗಲು ಅಲ್ಲಿ ವಸ್ತು - ವಿಷಯ ಉಪಸ್ಥಿತವಿದ್ದು, ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಗೆ ಹಾಗೂ ರಸೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಅದೇ ಮೋಕ್ಷ ಸಾಧನೆಗೆ ದಾರಿದೀಪ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ಅಭಿನಯ ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗುತ್ತದೆ.

******

ಅಧ್ಯಯನದ ಸ್ವರೂಪ

ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಒಂಭತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತಗೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಹೇಳಬಹುದು.

ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ, ಸ್ವರೂಪ, ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಕುರಿತಾದ ಮಾಹಿತಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ " ನೃತ್ಯಾಬಿನಯವು" ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾಗಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಹಾಗು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಹಿನ್ನೆಲೆ.

ಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿ ಪಂಗಡದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಬಿನಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಧಾನವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಐದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಾತ್ಮಕ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳ ಕೂಲಂಕ ಷ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ವಿಧಾನದ ವಿವರಣೆಯಿರುತ್ತದೆ.

ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ನಿರೂಪಣಂ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕೂಲಂಕ ಷ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ನಾಯಕಾ ಭೇದವನ್ನು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕಾ ನಿರೂಪಣಂ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕೂಲಂಕುಷ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ನಾಯಿಕಾ ಭೇದವನ್ನು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಎಂಟನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನವವಿದ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಭಾವ, ರಸ,ನವರಸಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹನ್ನೊಂದನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದ ಹತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತಗೊಳ್ಳುವ ಫಲಿತಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇರುವುದು.

ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಧಾನ

ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಬಂಧ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧.ಮೂಲ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿ

೨.ಆನುಶಂಗಿಕ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿ

೧.ಮೂಲ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿ

ಮೂಲ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ವೀಕ್ಷಣೆ, ಹಿರಿಯ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚೆ, ನೃತ್ಯ ಕಮ್ಮಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹಣೆ, ಸ್ವಯಂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಿಸಿ,ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಮತ್ತು ವಾಗ್ಮಿಗಳಿಂದ ದೊರಕಿದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಅಭಿಪ್ರಾಯ,ಇತ್ಯಾದಿಗಳು.

೨.ಆನುಶಂಗಿಕ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿ

ಆನುಶಂಗಿಕ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ , ಪ್ರಕಟಿತ, ಅಪ್ರಕಟಿತ ನೃತ್ಯ ವಿಷಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು,ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳು,ಅನುವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು, ದೇಶಿ ಮತ್ತು ವಿದೇಶಿ ಪ್ರವಾಸಿಗರ ಬರಹಗಳು, ಪತ್ರಿಕೆಗಳು, ಲೇಖನಗಳು, ಸಂಪಾದನಾ ಗ್ರಂಥಗಳು, ವಿಮರ್ಶಾ ಗ್ರಂಥಗಳು,ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಗಳು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

“ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ”

ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾಗಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ

ಹಾಗೂ

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ

ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಅವಲೋಕನ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಅತಿ ಪ್ರಾಚಿನವಾದುದು ಹೌದು. ಇದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸಜ್ಞರಿಂದ ಸಹ ಖಚಿತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಲಭ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಧಾರದಿಂದ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿರುವುದರಿಂದ ಅದು, ಋಗ್ವೇದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಕಿದವನು ಭರತ ಋಷಿ.

'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಇಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಪ್ರಥಮ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಭರತನೇ ಆದ್ಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸಾರಕನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯೋದಯದ ಕಾಲ ಹೇಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಭರತನ ವಿಷಯವೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಐತಿಹ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಪಡೆದ ಭರತ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ನೂರು ಜನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕಲಿಸಿದನೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯ ಕಲಾ ಸಂಪನ್ನರಾದ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಂದ, ಇಂದ್ರನ ಧ್ವಜೋತ್ಸವ ಸಮಾರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಭರತ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಶಿವನೇ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರನಾಗಿ ಉಳ್ಳ 'ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರ' ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಭರತ ಕೈಲಾಸದಲ್ಲಿ, ಶಿವ- ಪಾರ್ವತಿಯರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ, ಆ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಸುಪ್ರೀತನಾಗಿ, ಶಿವ ನಾಟ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿರುವುದೆಂದೂ ಸೂಚಿಸಿದನಂತೆ, ಆದರೆ ಭರತನಿಗೆ ನೃತ್ಯ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಪರಶಿವನು ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯನಾದ 'ತಂಡು' ಅಥವ ನಂದಿಕೇಶ್ವರನಲ್ಲಿ ಭರತನಿಗೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಆದೇಶವಿತ್ತನಂತೆ. ಭರತ ನಂದಿಕೇಶ್ವರನಿಂದ ಕಲಿತ ನೃತ್ಯವು 'ತಾಂಡವ'ವೆಂದೂ ಪಾರ್ವತಿಯಿಂದ ಕಲಿತ ನೃತ್ಯ - 'ಲಾಸ್ಯ'ವೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಕಥಾನಕಗಳಿಂದ ಎರಡು ವಿಷಯಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯ, ನಾಟ್ಯಗಳು ದೇವತಾ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ದೊರೆತ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಎಂಬುದು ಮೊದಲನೆಯದು. ಎರಡನೆಯದು ವಸ್ತುತಃ ನೃತ್ಯದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರವರ್ತಕ ನಂದಿಕೇಶ್ವರನೇ ವಿನಾಃ ಭರತನಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿವೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹನಾದ ಅಂಶ. ಅಂತೆಯೇ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ನೃತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹತ್ತು ಹಲವು ನಾಟಕ ವಿಧಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವ, ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಹಳ ವಿಶಾಲವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದೊಂದಿಗೆ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಸ್ವಭಾವವೇನು? ಅದರ ರೂಪುರೇಷ ಪರಿಚಯಗಳೇನು?

ಹಾಗಾದರೆ 'ನಾಟ್ಯ' ಎಂದರೇನು? ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯ'ದ ಪಾತ್ರವೇನು? ನಾವು ಇಂದು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಿರುವುದೇನನ್ನು, ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೂ -ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು? ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಭರತನಿಂದ ವಿಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟ್ಯವು ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವುದೋ? ಭರತನಾಟ್ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ 'ಅಭಿನಯ' ಹೇಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಷಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ?

ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಲು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

'ಭರತನಾಟ್ಯ' ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಪುರುಷ. 'ಭರತಮುನಿ' ಎಂಬುದು ಐತಿಹ್ಯ. ಭರತನ ಕಾಲ ಸುಮಾರು (ಕ್ರಿ.ಪೂ.200, ಕ್ರಿ.ಶ.-200) ಆತನ ರಚನೆಯಾದ 'ನಾಟ್ಯ'ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದರೆ, ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಇಂದು 'ನಾಟಕ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅದು : ಕಾವ್ಯ ಗೀತ ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಬಳಸಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ದೃಶ್ಯ, ಕಾವ್ಯ. ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಮಾತಿನ ಮೂಲ 'ನಟ್' ಎಂಬ ಧಾತು. ಇದು 'ನೃತ್' ಎಂದರೆ 'ನೃತ್ಯ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಧಾತುವಿನ ಪ್ರಾಕೃತ ರೂಪ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದೇ ಅಂದರೆ "ನೃತ್ಯವೇ" ಮೊದಲಿದ್ದಿತು. ನಾಟ್ಯ ಎಂದರೆ ನಟನು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ. ನೃತ್ಯವೆಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಈ ಅರ್ಥ ಹೊರಡುವುದು 'ನೃತ್' ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ ನೃತ್ತ, ನೃತ್ಯ ಎಂಬೆರೆಡು ಮಾತುಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಒಂದರ ಅರ್ಥ ತಾಲಲಯಾಶ್ರಯವಾದುದು ಎಂದು, ಇನ್ನೊಂದರದ್ದು ಭಾವಾಶ್ರಯವಾದುದು ಎಂದು. ಎರಡೂ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಹಳೆಯ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ಇವೆ. ಅಮರಕೋಶ ಕಾರಕನೇನೋ "ನೃತ್ಯಗೀತ ವಾದ್ಯಮಿದಂ ತ್ರಯಂ" ಎಂದು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿದ. ಆದರೆ ಅಮರಕೋಶದ ಟೀಕೆಯಾದ "ಸಾರಸುಂದರಿ"ಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರೂ ನಟನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ನಾಟ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಟ ಸಂಬಂಧಿ "ನೃತ್ಯ ಗೀತ ವಾದ್ಯ ಮಿತಿತ್ರಯಂ" ಎಂದರೆ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿವರ ನಟ. ಅವನು ಮಾಡಿದೆಲ್ಲ ನಾಟ್ಯವೇ, ನಟನ ಕೆಲಸವೇ ನಾಟ್ಯವೆಂದು ಮಾತಿನ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ.

ಭರತ ಎಂಬ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿದ್ದನೇ ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದ ಅಂಶ. ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಕಥಾನಕಗಳಿಂದ ಭರತನೆಂಬ ಋಷಿಗೆ ಬ್ರಹ್ಮನೇ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸಿದನೆಂದೂ, ಈ "ನಾಟ್ಯವೇದ" ಎನ್ನುವುದು, ಆ ಮೊದಲೇ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳಿಂದಲೂ ಒಂದೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಪಾಠವನ್ನೂ, ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದ ಅಭಿನಯವನ್ನು, ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಅತರ್ವಣ ವೇದದಿಂದ ರಸವನ್ನು ಪಡೆದು ಐದನೇಯದಾದ, ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಭರತನಿಗೆ ಅನುಗ್ರಹಿಸಿದನೆಂಬುದು ಸರ್ವಮಾನ್ಯ ವಿಚಾರ. ಇಲ್ಲಿ ಭರತನು ಇಂದ್ರನ ಧ್ವಜೋತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲನೆಯ ನಾಟ್ಯ "ಅಮೃತ ಮಂಥನ" ವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಅದು ದೇವ ಹಾಗೂ ಅಸುರರ ನಡುವಿನ ಸೋಲು, ಗೆಲುವಿನ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸಾರಾಂಶವಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಾಟ್ಯವು ದೇವತೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ತಮ್ಮ ಸೋಲನ್ನು ಅಣಕಿಸುವುದಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ದಾನವರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತಂತೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅವರು, ಬ್ರಹ್ಮನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ದೂರನ್ನು ತೋಡಿಕೊಂಡಾಗ, ಬ್ರಹ್ಮ ಅವರಿಗೆ ನೀಡುವ ಸಮಾಧಾನ, ನಮ್ಮ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಿದೆ. "ಈ ನಾಟ್ಯ, ದೇವತೆಗಳ ಅಥವಾ ದಾನವರ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದುದಲ್ಲ. ಮೂರು ಲೋಕಗಳ ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಇದರ ಗುರಿ. ಲೋಕ ವೃತ್ತಾನುಕಾರಣವನ್ನೇ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಈ ನಾಟ್ಯ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಕಾಯಕ, ಅಥವಾ ಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ, ಲಾಭಗಳಿಗೆ, ಶಾಂತಿ, ಆನಂದ, ಸಂಗ್ರಾಮ, ಕಾಮ ಅಥವಾ ಕೊಲೆಯಲ್ಲಿ ಧರ್ಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸುವವರಿಗೆ, ಧರ್ಮದ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದನ್ನು ಇದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಮಿಗಳಿಗೆ ಆನಂದವನ್ನೂ, ಸ್ವೇಚಾಚಾರಿಗಳಿಗೆ ಸಂಯಮವನ್ನೂ, ನಿಯಮಪಾಲಕರಿಗೆ ಶಿಸ್ತನ್ನೂ, ಶಕ್ತಿಹೀನರಿಗೆ ಪೌರುಷವನ್ನೂ, ಯೋಧರಿಗೆ

ಉತ್ಸಾಹವನ್ನೂ, ಅವಿವೇಕಿಗಳಿಗೆ ತಿಳಿವನ್ನೂ, ವಿದ್ಯಾವಂತರಿಗೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನೂ, ರಾಜರಿಗೆ ರಂಜನೆಯನ್ನೂ, ದುಃಖ ಪೀಡಿತರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನೂ, ಅವಕಾಶ ಶೋಧಕರಿಗೆ ಲಾಭವನ್ನೂ, ನಿರಾಶರಿಗೆ ಧೈರ್ಯವನ್ನೂ, ನೀತಿ, ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಚೋದಿಸಿ, ಶ್ರೀಮಂತ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ಬಡವ ಎಂಬ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಮನುಕುಲಕ್ಕೆಲ್ಲ ತಿಳಿವು, ಕಾಲಕ್ಷೇಪ, ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಮುಂತಾದವನ್ನು ನೀಡುವುದೇ ನಾಟ್ಯದ ಗುರಿ" ಎಂಬುದು ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದ "ನಾಟ್ಯ"ದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಲಭಿಸುವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ. ಇನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸರಳೀಕರಿಸಿರುವುದೆಂದರೆ, ನಾಟ್ಯವು ಒಂದು ಕಥೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಲೋಕದ ವಿವಿಧ ಸ್ತರ-ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೂ, ಮಾನವ ಸಂಕುಲಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಬುದ್ಧಿಪಾಠವೆಂಬಂತೆ ರಚಿತಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು.

ಮುಂದೆ ಶಿವನೇ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರನಾಗಿ ಉಳ್ಳ 'ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರ' ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಭರತ ಕೈಲಾಸದಲ್ಲಿ ಶಿವ-ಪಾರ್ವತಿಯರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭರತನ ಮೊದಲೆರಡು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಚನೆಗಳೂ ನೃತ್ಯವಲ್ಲ-ಬದಲಾಗಿ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಸೂತ್ರ ಗ್ರಂಥವಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನೃತ್ತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕೆಲವೊಂದು ಮೂಲಾಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದೇ ಹೊರತು, ನಾವಿಂದು ಅಭ್ಯಾಸಿಸುವ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಸ್ತು ವಿಚಾರವು ಅದರಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಆದಿ ರಚನಾಕಾರನೆಂದು ಸನ್ಮಾನಿಸಲ್ಪಡುವ ಭರತನು 'ನಾಟ್ಯ' ಅಂದರೆ ಗಾನ, ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಕುಣಿತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅಪೂರ್ವ ಕಲೆಯೊಂದನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿದನಾದರೂ, 'ನಾಟ್ಯ' ವೆಂಬ ಧಾತುವು 'ನೃತ್' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದದ ಪ್ರಾಕೃತರೂಪವಾದ್ದರಿಂದ ನೃತ್ತ. - ನೃತ್ಯವೆಂಬೀ ವಿಷಯಗಳು ಭರತನಿಗೂ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಎಣಿಕೆಯಂತೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಆದಿಭರತ ಅಥವಾ ವೃದ್ಧಭರತ ರಚಿಸಿದ ಹನ್ನೆರಡು ಸಾವಿರ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಗ್ರಂಥವೊಂದು 'ದ್ವಾದಶ ಸಾಹಸಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿತಂತೆ. ಇದನ್ನು 'ನಾಟ್ಯಾಗಮವೆಂಬುದು ಭಾವಪ್ರಕಾಶನಕಾರ ಶಾರದಾತನಯನೆಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ನಂತರ ಭರತನೆಂಬುವನು ಆರು ಸಾವಿರ ಶ್ಲೋಕಗಳ "ಷಟ್ಸಾಹಸ್ರಿ"ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥ ರಚಿಸಿದ್ದು, ಇವೆರಡೂ ಸಮಕಾಲಿಕವಾದುದೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲ ಪುರುಷರು ಭರತ ಹೆಸರಿನ ಅನೇಕರು. ಇವರು ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ದೈವಿಕ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಮೊದಲ ಅಕ್ಷರವಾದ "ಭಾ"ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಮಹಾನಂದ ತೀರ್ಥ ಭಗವತ್ಪಾದ ವಿರಚಿತ "ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಾಮೃತ ಮಹಾರ್ಣವ ಮತ್ತು "ಮಹಾಭಾರತ ತಾತ್ಪರ್ಯಮ್" ಇದರಲ್ಲಿ "ಭಾ" ಎಂಬ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ

ಭಾ	-	ದೀಪ್ತೌ	(ಪ್ರಕಾಶರೂಪನೇ)
ಭಾ	-	ಜ್ಞಾನೇ	(ಜ್ಞಾನ ಪೂರ್ಣನೇ)
ಭಾ	-	ಆಧಾರಭಾಮೇ	(ಜಗದಾಧಾರನೇ)
ಭಾ	-	ಔದಾರ್ಯೇ	(ಉದಾರನೇ)

ಭಾ	-	ಸಂಧನೇ	(ಸರ್ವತ್ರ ಸನ್ನಿಹಿತನೇ)
ಭಾ	-	ಉಪಾದನೇ	(ಭಕ್ತೋಪಾದೇಯನೇ)
ಭಾ	-	ನಿಕಟಭಾಮೇ	(ಭಕ್ತಬಂಧುವೇ)
ಭಾ	-	ಸೇವ್ಯತ್ವೇ	(ಸರ್ವತ್ರ ಸೇವ್ಯನೇ)
ಭಾ	-	ಊರೀಕರಣೇ	(ಸಜ್ಜನಾಂಗೀಕೃತನೇ)
ಭಾ	-	ಸಂತತಿಭಾವೇ	(ಜಗತ್ಪ್ರವಾಹ ಬೀಜನೇ)
ಭಾ	-	ನಾನಾ ಭಾವೇ	(ನಾನಾ ರೂಪನೇ)
ಭಾ	-	ವೈಷಮ್ಯೇ	(ಲೋಕ ವಿಲಕ್ಷಣನೇ)
ಭಾ	-	ಆಧಿಕ್ಯೇ	(ಸರ್ವೋತ್ತಮನೇ)
ಭಾ	-	ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೇ	(ಸ್ವತಂತ್ರನೇ)
ಭಾ	-	ಆನಂದೇ	(ನಿತ್ಯಾನಂದನೇ)
ಭಾ	-	ಸಂತತವಚನೇ	(ನಿತ್ಯಾಸ್ತುತ್ಯನೇ)
ಭಾ	-	ಪೂಜ್ಯ ಭಾವೇ	(ಪೂಜ್ಯನೇ)
ಭಾ	-	ವಿಸ್ತಾರೇ	(ವ್ಯಾಪ್ತನೇ)
ಭಾ	-	ವಿನಾಶನೇ	(ದುಷ್ಟನಾಶನೇ)
ಭಾ	-	ಸ್ವಾಮೀಭಾಮೇ	(ಜಗನಾಥನೇ)
ಭಾ	-	ನಿಶ್ಚಲಭಾವೇ	(ಅಪ್ರಕಂಪ್ಯನೇ)
ಭಾ	-	ಉಗ್ರಭಾವೇ	(ದೈತ್ಯ ಭಯಾನಕನೇ)
ಭಾ	-	ಉದ್ಗಾನೇ	(ವೇದಗೀತನೇ)
ಭಾ	-	ಸಮ್ಮೋಹನೇ	(ದುರ್ಜನ ಮೋಹಕನೆ)
ಭಾ	-	ಸಂಚಾರೇ	(ಸಜ್ಜನ ಹೃದಯ ಸಂಚಾರನೇ)
ಭಾ	-	ವಿದಾರಣೇ	(ದುಷ್ಟ ಹೃದಯ ವಿದಾರಣನೇ)
ಭಾ	-	ವಿಲೋಚನೇ	(ದೇವಾಚಿಂತ್ಯನೇ)
ಭಾ	-	ಸುಂದರಭಾವೇ	(ಸರನು ಸುಂದರನೇ)

ಇಷ್ಟು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಭಗವಂತನನ್ನೂ ಆತನ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು 'ಭ' ಅಕ್ಷರದ ಮೂಲಕ ಸಂಭೋದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ "ಭ" ಹಾಗೂ "ಭಾ" ಎಂಬ ಹೃಸ್ವ ದೀರ್ಘಾಕ್ಷರಗಳಿಗೆ ಭೇಧವಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಧೀರ್ಘಾಕ್ಷರಗಳಿಗೆ ಭೇದವಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಧೀರ್ಘಾಕ್ಷರವು ಆಧಿಕ್ಯ ಸೂಚನೆಯೆಂದೂ ತಿಳಿಸಿದೆ.[1] "ಅಭಿನಯ"ವೆಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಒಳಪಡುವ ವಿಷಯ ವಿಶೇಷವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ, ಈ ತಿಳಿಸಿದ ಭಗವಂತನ ಸ್ತುತಿ ರೂಪವೇ. ಅಭಿನಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಾದ ಶಬ್ದಂ, ಶ್ಲೋಕ, ಸ್ತುತಿ, ದಂಡಕ, ದೇವರನಾಮಗಳು ಭಕ್ತಿಭಾವದ ಮೂಲಕ ಏರ್ಪಟ್ಟರೆ, ವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ಜಾವಳಿಗಳ ಮೂಲಕ ಶೃಂಗಾರ ಪೂರ್ವಕ ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಅರ್ಥಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಭರತನು ನಾಟ್ಯ ವೇದವನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದರೆ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ನಾಟ್ಯ ಸೃಷ್ಠಿಯ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇತಿಹಾಸವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗದಿದ್ದರೂ, ಸಂಯೋಜನೆ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಸದೃಷ್ಠಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಶಿವನಿಂದ ತಂಡುವಿಗೆ, ಪಾರ್ವತಿಯಿಂದ ಉಷೆಗೆ, ಉಷೆಯಿಂದ ದ್ವಾರಕೆಯ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ, ಅವರಿಂದ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆ ಹರಿದು ಬಂದ ವೃತ್ತಾಂತದಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಠಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಾಟಕವಲ್ಲದ, ನೃತ್ತ-ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವೇನು? ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಿಂಧು ಪ್ರದೇಶವೇ ಕೇಂದ್ರ. ಅಂದು ಮೊಹೆಂಜೊದಾರೋ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ದ್ರಾವಿಡರು 'ಅಸಂಸ್ಕೃತ'ರೆಂಬುದು ನಿಜವಲ್ಲ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತರೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಆರ್ಯರಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಮುಂದುವರಿದ ಜನಾಂಗದವರಾಗಿದ್ದರು. ಮೊಹೇಂಜೋದಾರೋ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಕಲಾವಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳು ನಾಲ್ಕಾರು ನೃತ್ಯಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ವಿಗ್ರಹಗಳೂ ವಿಪಲಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅಪ್ಸರೆಯರೂ ಗಂಧರ್ವರೂ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯಗಳನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡವರೆನ್ನಲು ಬ್ರಾಹ್ಮಣೋತ್ತರ ವೇದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾದ ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಹೀಗೆ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ಭದ್ರವಾದ ಜೀವನಕಲೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಂತಿದ್ದ ಅವರನ್ನು ಆಗಂತುಕ ಆರ್ಯರು ಸಹ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿರಲೇಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರ-ತಾವು ಅವರೊಡನೆ ಬೆರೆತು ಒಂದಾದುದು. ಆರ್ಯರಿಗೆ ಈ 'ದಸ್ಯು'ಗಳ ಪರಿಚಯ, ಸನಿಹ ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ, ಅವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇವರ ಮೇಲುಂಟಾಯಿತು. ಅನುಸರಣೀಯವು, ಧರ್ಮನಿಷ್ಠವೂ ಆದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಆರ್ಯರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಧರ್ಮಗಳ ಸಂಘರ್ಷಣೆಯ ಬದಲು ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆ ಒದಗಿ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಠಿಯಾಯಿತು.

ಆರ್ಯರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಂಗಡ ' ಭರತ'ರದು ಇವರು ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಸರಸ್ವತೀ ಯಮುನಾ ನದಿಗಳ ಭೂಮಿ 'ಬ್ರಹ್ಮಾವರ್ತ' ವೆನಿಸಿತು. ದ್ರಾವಿಡರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರೀಡೆ ನರ್ತನವಾಗಿತ್ತು. ಆರ್ಯರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ರೂಪ ಸೌಂದರ್ಯ ಪಡೆದ 'ನಾಟ್ಯ'ವೇ ಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ನರ್ತನ ನಾಟ್ಯಗಳೂ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗೂಡಿದವು. ಆರ್ಯರು ಆರಾಧನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ, ತಮ್ಮ ಹೋಮ ಮೊದಲಾದ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಬಯಸುವುವವರಾಗಿದ್ದು, ಕಲೆಯನ್ನು ಹೋಮದಷ್ಟೇ ದೈವೀಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭರತನು ನಾಟ್ಯವನ್ನು ವೈದಿಕ ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ನಾಟ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಭರತಮುನಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವೇದ ಯುಗದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವೂ ಸಹ ವೇದವಿಹಿತ ಕರ್ಮವೇ ಆಗಿತ್ತೆಂದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ. ಮಹಾವೃತ ಮೊದಲಾದ ಯಜ್ಞಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಮಧುವನ್ನು ತುಂಬಿಟ್ಟ ಗಡಿಗೆಗಳನ್ನು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತು 'ಕುಂಭದಾಸಿ'ಯರು ಸೋಮಯಾಗದ ಪ್ರಕಾರಾಂತರ ಮಹಾವ್ರತದ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾರ್ಜಾಲೀಯವೆಂಬ ಹೋಮಕುಂಡದ ಸುತ್ತ ನರ್ತಿಸುತ್ತ ಬರುತ್ತಿದ್ದರೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಆರ್ಯರು ನರ್ತನಶೀಲರಾದಜನರಲ್ಲ ಎಂದೇ ಇಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಸೇವಾವೃತ್ತಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಅನಾರ್ಯ ನರ್ತನ ಕುಶಲೆಯರು

ನಿಯೋಜಿತರಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ದೇವಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ನೆರವಾಗುವ ಅವರೇ 'ದೇವದಾಸಿ'ಯರೆನಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದೇ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ವೇದಕಾಲದಲ್ಲಿ ದ್ರಾವಿಡರಿಂದೊದಗಿ ಬಂದ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಆರ್ಯರು ವೈದಿಕ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು 'ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ' ಒಂದು ದೃಢವಾದ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.

ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಭಾರತದ ವೈದಿಕ ದೇವಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯ ನಿಪುಣರನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿ, ಅವರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣವೀಯಲು 'ಆಚಾರ್ಯ'ರನ್ನು ನೇಮಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿತ್ತು. ವೇದಶಾಸ್ತ್ರ ಪಾರಂಗತರು ಮಾತ್ರ ಆಚಾರ್ಯರೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ಈ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರಾಗುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡರೆ, ಅಂದು ಸಂಗೀತ ನರ್ತನಗಳಿಗಿದ್ದ ಮಹತ್ವ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಅಥರ್ವವೇದದಲ್ಲಿ 'ವ್ರಾತ್ಯಾ' ಎಂದು ತಿಳಿದುಬರುವ ಅನಾರ್ಯ ಪಂಥದ ಪರಿಚಯ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಈ ಪಂಗಡ ಮತೀಯ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ವಾಮಾಚಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವು. ವೇಶ್ಯೆಯರು ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಾರರ ದಂಡು, ಸದಾಕಾಲ ಇವರ ಸಂಗಡವೇ ತಾವಿದ್ದು, ಹೋದ ನಾಡನ್ನು ಅನಾಚಾರಗಳಿಂದ ಕಲುಷಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯ, ಉಪನಿಷತ್ತು, ಗೃಹ್ಯಸೂತ್ರಗಳು ವೇದಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ, ಸಂಗೀತ ನರ್ತನಗಳು ಅನಾಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಕಲೆಗಳೆಂದು ಅವಹೇಳನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಕ್ರಿ.ಪೂರ್ವ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಆ ಕಾಲದ ನೃತ್ಯ-ಸಂಗೀತಾದಿಗಳು ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಕಂಡು, ಅಧ್ಯಯನ ಯೋಗ್ಯವಾದ ವಿದ್ಯೆಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕ ನರ್ತಕರನ್ನು ರಾಜಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವಿದ್ದಿತೆಂದೂ, ರಾಜ್ಯದ ಪೋಷಣೆಗೆ ಅವರು ಪಾತ್ರರಾಗಿದ್ದರೆಂದೂ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಂಥವರ ನೈತಿಕ ಜೀವನ ದುರ್ದೆಶೆಗಿಳಿದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಪಟ್ಟಣದ ನಡುವೆ ವಾಸಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿರಲಿಲ್ಲ. ಜನಪದದ ಗಡಿಯಲ್ಲಿ, ಜೂಜಾಡುವವರ, ವಂಚಕರ, ನಟರ, ನಡುವೆ ವಾಸಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಇತಿಹಾಸ ಮರುಕಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಸತ್ಯವಾಯಿತು. 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ರಚನೆಗೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಏನು ಸಂಭವಿಸಿತ್ತೋ ರಚನೆಯ ನಂತರವೂ ಅದೇ ಮರುಕಳಿಸಿದೆ!

ಮುಂದೆ ಶಿಲಾಲಿ ಕೃಶಾಶ್ವರೆಂಬ ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷುಗಳು, ನಾಟ್ಯಚಾರ್ಯರೂ ಆಗಿದ್ದು, ನಟ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೆಂದು ಪಾಣಿನಿ ಕಿ.ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆತನ ವ್ಯಾಕರಣ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, "ಪಾರಾಶರ್ಯ ಶಿಲಾಲಿಭಾಂ ಭಿಕ್ಷು ನಟಸುತ್ರಯೋ" ಎಂದೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು, ಆ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವವರು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಶಿಲಾಲಿಯೆಂದೂ ಕೃಶಾಶ್ವರೆಂದೂ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳಿತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಬೌದ್ಧಕಾಲದ ನರ್ತನ ಸ್ವರೂಪವು ಊಹಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದರೂ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಮೊದಲೇ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸವಿತ್ತೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕಂಸವಧ 'ಬಲಿಬಂಧ'ಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ಗ್ರಂಥಿಕ' ಮತ್ತು 'ಶೋಭನಿಕ' ವೆಂಬ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡಗಳು

ಮಾತುಗಳಿಂದಲೂ, ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಿಂದಲೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಪತಂಜಲಿಯ 'ಮಹಾಭಾಷ್ಯ' ಕ್ರಿ.ಪೂ. 2ನೇ ಶತಮಾನ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪತಂಜಲಿ ಮಹರ್ಷಿಯೂ ನಟರನ್ನೂ ನಟಭಾರ್ಯೆಯರನ್ನೂ ಹೀಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ವ್ಯಂಜನಾನಿ ಪುನಃ ನಟಭಾರ್ಯಾವದ್ ಭವನ್ತಿ

ತದ್ಯಥಾ ನಟಾನಾಂ ಸ್ತ್ರಿಯೋ ರಂಗಗತಾ ಯೋ ಯಃ ಪೃಚ್ಛತಿ

ಕಸ್ಯ ಯೂಯಂ ಕಸ್ಯ ಯೂಯಂ ಇತಿ ತಂ ತಂ ತವತವೈವೇ ತ್ಯಾಹುಃ

ನಟಭಾರ್ಯೆ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಯಾರು ಯಾರು, "ನೀನು ಯಾರಿಗೆ ಸೇರಿದವಳು?" ಎಂದು ಕೇಳಿದರೂ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ "ನಾನು ನಿನ್ನವಳೇ" ಎಂದು ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾಳಂತೆ! ಇದನ್ನು ಪತಂಜಲಿಯು ವ್ಯಂಜನದ ಉಪಮಾನವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ದೇವದಾಸಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಡವಿದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಮೂಲವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯೂ, ಇದಕ್ಕೆ ಕಿಂಚಿತ್ ಬಿನ್ನನಾದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯೂ ಈ ಕಾಲದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದುದಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯದ ಕಲೆಗಳು ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದಿದ್ದುವು. ರಾಜ ವಂಶಗಳು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕರೆಸಿ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ ಕಲೆಗೆ ಪೋಷಣೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ದೇವದಾಸಿಯರು ದೇವಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನರ್ತನಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ದೇವರೆದುರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನರ್ತನಕ್ಕೂ ರಂಗಮಂಟಪದ ಮೇಲೆ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನರ್ತನಕ್ಕೂ ಖಚಿತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಈ ವಿಭಿನ್ನತೆಗಳು ತೊಡೆದು ಹೋದರೂ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ರಚಿತಗೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ದೇವದಾಸಿಯರು, ಈ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿರುವುದನ್ನು ಸನ್ಮಾನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ದೇವದಾಸಿ-ಗಣಿಕೆಯರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಜೆಗಳೂ ನರ್ತನ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವನ್ನು ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಗೋಷ್ಠಿಗಳೆಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ-ನರ್ತನ ವಿಷಯಕವಾದ ಚರ್ಚಾಕೂಟ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆಗಾಗ ಜರುಗುತ್ತಿದ್ದುವು. ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡಿ 'ಯಾರು ಕಲಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ಕಲಿಯುವುದರಲ್ಲಿ, ಗುರುಗಳನ್ನು, ದೇವತೆಗಳನ್ನು, ಕಲೆಗಳನ್ನು, ಸಂಗೀತ ನರ್ತನಗಳನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗೌರವಿಸಲಾರನೋ ಆತ ಸರ್ವಸಂಗ ಪರಿತ್ಯಾಗಿಯಾಗಿ ಮೋಕ್ಷವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಮಹಾಪುರುಷನಾಗಿರಬೇಕು. ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ವನ್ಯಮೃಗವಾಗಿರಲೇಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾನೆ.

ಗುಪ್ತಯುಗದ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಾದಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನರ್ತನಕಲೆಯ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ರಮ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ರಾಜ ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಕುಲೀನ ಶ್ರೀಮಂತ ತರುಣಿಯರು ಸಂಗೀತ ನರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟ್ಯಚಾರ್ಯರು ಅರಮನೆಗಳಿಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಾಯರಾಗಿದ್ದರು.

ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ನರ್ತನ ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೊದಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಂಚೀ, ಅಮರಾವತಿ, ಬರ್ಹುತ್ ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ಕಾರು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗಣಿಕೆಯರಂತೆಯೇ ಹಲವು ವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಂಗತರೂ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧ್ಯಯನ ಹೊಂದಿದವರೂ ಆದ (ನಟ ನಟಿ) ನರ್ತಕ-ನರ್ತಕಿಯರು ತಮ್ಮ ಕಲಾಗಾರಿಕೆಗಾಗಿ ಜನರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ್ದರೂ, ವ್ಯವಹಾರನೀತಿ ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚಿನವರ ಶೀಲಭ್ರಷ್ಟತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಕಲೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪುರುಷರು ತಮ್ಮ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಅಂಗಾಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತರನ್ನು ಮೋಹಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ "ರೂಪಜೀವಿ"ಗಳೆಂದು ಕುಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದರು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಲಕ್ಷಣ ಬಂಧಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲದ ತೀರ ಕೀಳುಮಟ್ಟದ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಅವಲಂಭಿಸಿದ ಇಂಥ ವರ್ಗವು ಉಚ್ಚಕಲಾವಿದರ ಶ್ರೇಣಿಗೆ ಸೇರುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಪಡೆದುದಲ್ಲ. ಆಗಲೇ ದೇವದಾಸಿ ಪದ್ಧತಿಯಿದ್ದುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ದೇವದಾಸಿಯರು ಬಹುತೇಕ ಇಡಿ ಭಾರತದ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಉಜ್ಜಯಿನಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹುದು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮೇಘ ಧೂತ' ಕಾವ್ಯ ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಪೂರಿ ಜಗನ್ನಾಥ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಪರಿಮಿತವಾಗಿತ್ತು.

ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಯಿಂದ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ' ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಗ್ರಂಥ ರಚನೆಯಾಯಿತು. ವಿಚಾರವೈಪುಲ್ಯದಿಂದಲೂ, ಸಕಲಕಲಾವಿಷಯಕಸಮಗ್ರತೆಯಿಂದಲೂ, ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಹೊಂದಿರುವ ಈ ಕೃತಿ ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಾಟಕ, ರಸ, ಅಲಂಕಾರ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಾದ ಪರಿಚಯ ನೀಡಿದಂತೆ 'ನಾಟ್ಯಕ್ಕೂ' ಲಿಖಿತ ಪರಿಚಯ ನೀಡುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಸಂಗೀತ-ನರ್ತನ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಪರಾಭಿಮುಖವಾಗಿ, ಈ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ದೈವಿಕ ಚೌಕಟನ್ನು ನೀಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ನೃತ್ಯವಿಹೀನವಾದ ನೃತ್ತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ನರ್ತನ ಕಲೆಯ ಹುಟ್ಟುವಿಕೆಗೆ ಭರತ ಮುನಿ ಕಾರಣನಾದ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಗೌಣ ಎಂದಲ್ಲ. ಅಭಿನಯವು ನಾಟಕಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಇಂದು ಭರತ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಲಾಗುವ ಅತೀ ಗಂಭೀರವೂ, ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಅಭಿನಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದಷ್ಟೇ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮಹೇಶ್ವರನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪುರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಅತೀ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ದೃಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಭರತನಿಗೆ ಸಲಹೆಯಿತ್ತ. ಅಲ್ಲದೆ ಪಾರ್ವತಿಯ ಲಾಸ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ನೃತ್ಯವನ್ನೂ, ಮಹೇಶ್ವರನ ಉದ್ಧತ ನೃತ್ತವಾದ ತಾಂಡವವನ್ನು, ಭರತನು ನಂದಿಕೇಶ್ವರನಿಂದ ಕಲಿತ್ತಿರುವುದು ಐತಿಹ್ಯ ಸತ್ಯ. ಈ ನೃತ್ತವು ಕೇವಲ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪ ಮಾತ್ರ. ತಾಳಲಯಬದ್ಧವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ನೃತ್ತದಲ್ಲಿನ ತಾಂಡವ ಲಾಸ್ಯಗಳಿಗಿಂತ, ನೃತ್ಯದ ತಾಂಡವ ಲಾಸ್ಯಗಳು ಭಾವಾವಿಷ್ಟವಾಗಿ ತಾಳಲಯಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿದೆ. ನೃತ್ಯವು ಸಂಸ್ಕೃತವಾದುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಭರತನು ಕಲಿತ ತಾಂಡವ ಲಾಸ್ಯಗಳೆರಡೂ ನಾಟಕಾದಿಗಳಿಗೆ ಉಪಕಾರವಾಗಿವೆ, ಸಹಕಾರವಾಗಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಬಂಧಿತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ತ ಎಂಬ ಅಭಿನಯ

ಬೇದಗಳನ್ನು ವಿಷದವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ದಶವಿಧಗಳಾದ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ 'ಅನ್ಯತ್ ಭಾವಾಶ್ರಯಂ ನೃತ್ಯಂ' ಎಂದರೆ ನೃತ್ಯವು ಭಾವವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನೃತ್ಯವು ಅಭಿನಯಪ್ರದವಾದ್ದರಿಂದ ಭಾವವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದೆ. ನಾಟ್ಯವು ರಸವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದೆ. ನೃತ್ತವು ತಾಳ ಲಯಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದೆ. ನೃತ್ಯ ನೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ "ಮಾರ್ಗಿ" ಮತ್ತು "ದೇಶೀ" ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳಿವೆ. ನೃತ್ಯವನ್ನು "ಮಾರ್ಗ" ಎಂದೂ ನೃತ್ತವನ್ನು "ದೇಶೀ" ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಪದ ಅರ್ಥ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನೃತ್ಯವು 'ಮಾರ್ಗ' ಎಂದೂ, ನೃತ್ತವೂ ದೇಶೀ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. "ಆದಂ ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯೋಮಾರ್ಗೋ, ದೇಶಿ ತಥಾಪರಂ". ಅಲ್ಲದೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ (4-260) ದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ-ನೃತ್ತ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಭೇದಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿಚಾರವೂ ಇರದು ಎಂದು ಭರತಮುನಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ನಹಿ ರಸಾದ್ರ್ತೇ ಕಶ್ಚಿದರ್ಥಃ ಪ್ರವರ್ತತೇ' ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವುದೂ ಇರಲಾರದು. ಎಂದು ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ.

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯವು ತಾಳಲಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಗ ವಿಕ್ಷೇಪ ಮಾತ್ರವಾದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಶೋಭಾ ಹೇತು ಅಂಶವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ರಸಸ್ವಾದನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸ್ಪದ ಇಲ್ಲಿ ಖಂಡಿತಾ ದೊರಕದು. ಆದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವ- ಅಭಿನಯಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಭಾವಾಂಕುರದ ಅನುಭವ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಶಂಕೆ ಇಲ್ಲದೆ, ರಸೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ರಸೋದಯವು ಅನುಕರಣದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅನು ವ್ಯವಸಾಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು. ಅನುಕರಣದಲ್ಲಿರುವುದು ಕ್ರಿಯೆ, ಅಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾವು ನೃತ್ತಾಭಿನಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಮೈಗೂಡಿಸಲು ಪಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಎನ್ನೋಣ. ಅನುವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಕಲ್ಪನೆ'. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಪಾತ್ರವೇ ಉತ್ತಮವಾದುದು. ಅದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಯಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ರಸೋದಯ. ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಕಲೆ. ಭರತನಾಟ್ಯವು ಒಂದು ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿ ಮೆರೆಯಬೇಕಾದರೆ ರಸೋದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಕಲ್ಪನೆ. ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ನೃತ್ಯ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಭಿನಯ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಕಲ್ಪನೆ. ಕಥೆ, ವೃತ್ತಾಂತ ಇತ್ಯಾದಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಇರುವಿಕೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. "ಅಭಿನಯ" ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಮೊಗದ ಚಲನೆಗಳೆಂದೂ, ವಿಭಿನ್ನ ನಿಲುವುಗಳೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳು, ವಿಭಾವಗಳು, ಅನುಭಾವಗಳು, ಸಂಚಾರಿ-ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯಿತೇ? ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾದ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ, ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಆಹಾರ್ಯಭಿನಯ ಮತ್ತುಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವೂ ಆವೃತಗೊಂಡು "ಅಭಿನಯ" ಎಂಬುದೇ ಒಂದು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಲೆ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ಭರತನಾಟ್ಯ'ವು ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವಾಗ, ಆ ಔನತ್ಯ, ರಸಾಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯ ಸಾಧನೆಯಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇಂತಹ "ಅಭಿನಯ" ವಿಚಾರ ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಎಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು? ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯಿತು?

ಅವನತಿ ಹೊಂದಿತು ಹೇಗೆ? ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪುಷ್ಠಿಯಾಗಿ ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಯಿತು? ಇದರ ಭಾವಿ ಏನು? ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ, ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಾಯನ ನಡೆಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೆವೂ ವಿಚಾರ ವಿನಿಯಮಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾಧ್ಯಮ. ಇವು ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತಬ್ಧ ಮಾದ್ಯಮವಾದರೆ, ಸಂಗೀತದಂತಹ ವಾದ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಶ್ರವ್ಯವಾಗಿ, ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದರ್ಶನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಅನೇಕ ರೂಪು ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ಅತ್ಯಪೂರ್ವ ಕಲೆಗಳು ಭಾಷೆಯ ಸಹಾಯವಿದ್ದೂ, ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಇಂದು ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವವಾದ ಮಾರ್ಗ. ಆದರೆ 'ಭಾಷೆ' ಎಂಬುದು ಮನುಷ್ಯನ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮುನ್ನ, ಆತ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ, ಸಹಚರಗಳೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪಂಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ತಾನಾಗೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದಿಮಾನವನು ಬೌದ್ಧಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪಡೆಯುವ ಹಂತದಲ್ಲಿದ್ದ, ಆಗ ಆತ ಅವನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ತನ್ನ ಅಂಗಾಂಗಳಿಂದ ಅಂದರೆ ಕೈಕಾಲುಗಳ ಚಲನವಲನಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಭೇಟೆಯಾಡಿ ಗೆದ್ದಾಗ, ತನ್ನ ಸಹವಾಸಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನು ನಗುವಿನ ಮೂಲಕ, ಹಾರುವಿಕೆಗಳಿಂದ, ಆನಂದಾತಿಶಯದ ಕುಣಿಯುವಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಘಾಸಿಯಾದಾಗ, ಗೋರಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಂದಲೋ -ಪ್ರಕೃತಿಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯತೆಗಳಿಂದಲೋ ತೊಂದರೆಗೊಳಪಟ್ಟಾಗ , ನೋವು -ಕಣ್ಣೀರು (ಅಶ್ರು), ಸ್ವರಭಂಗ-(ಗದ್ಗದ), ಅತ್ಯಾಶ್ಚರ್ಯ(ಸ್ತಂಭ), ಮೂರ್ಛೆ ಮುಂತಾದ ಅಂತರಾಳದ ಅನುಭವಗಳು ಅವನಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷ ಸಂಬಂಧಗಳು ಸಮಾಗಮಗಳು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿ ರೋಮಾಂಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ದೇಹ ಕ್ಷೀಣವಾದಾಗ, ಅನಾರೋಗ್ಯದಿಂದ ಬಳಲುವಾಗ ಬೆವರುವುದು (ಸ್ವೇದ) ಮುಖದ ಬಣ್ಣ ಬದಲಾಗುವುದು (ವೈವರ್ಣ್ಯ) ಮುಂತಾಗಿ ಬವಣೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ನಾವಿಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅರಿಯುವ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವು, ಆದಿಮಾನವನಿಂದಲೇ ಸಹಜ ಪ್ರಾಕೃತಿಕಾನುಭವವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಜೊತೆಗೆ ವೇಗ ಅಥವಾ ಮಂದಗತಿಯ ನಡೆಗಳು, ತೋಳು ಮತ್ತು ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಳಸುವುದು, ಮುಖದಲ್ಲಿನ ಕಣ್ಣು ಬಾಯಿಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವುದು, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿ ಇಲ್ಲದೆಯೇ ಸೂಚಿಸುವುದು, ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಚಲನೆಗಳು ಅವನ ಆಂತರಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸಹಾಯಕವಾದವು. ಇಂದು ಭರತಮುನಿಯು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ವಿವಿಧಾಕಾರ ಚಲನೆಗಳ ಮೂಲ ಇಲ್ಲೇ ಇದೆ ಎಂದರೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಆದಿಮಾನವನು ಇವೆಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಗಗಳ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಂದಿಸಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಹಾವಭಾವಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟವು. ಆಗಲೇ ನೃತ್ಯಕ್ಕಾಗಲೀ, ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಲೀ ಜೀವ ತುಂಬುವ 'ಅಭಿನಯ' ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅಂದು ಕಲೆಗೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಆತನು

ಬದುಕುವ ಶೈಲಿ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಲಿಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅಭಿನಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಅದನ್ನೇ ತನ್ನ ಸಹಚರರಿಗೂ ಕಲಿಸಿ ಸಹ ಜೀವನ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೈಪೋಟಿಯಂತೆ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು, ಆತನಿಗೆ ನಾಗರೀಕತೆಯು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಮನ ಸಂತಸದಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಹೋದಾಗ ಜೊತೆಗಾರರೊಂದಿಗೆ ಸುಲಭವಾದ ಲಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕನಾಗಿ ಕುಣಿದ. ತಾನು ಆಡಿದ ಭೇಟೆಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹಾವಭಾವದಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಅವನ ಆಂತರಿಕ ಭಾವನೆಯನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ಧರ್ಮದ ಉಗಮದೊಂದಿಗೆ ಅವನ ಹಾವಭಾವಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನಯವಾದವು. ಹೀಗೆ ನೃತ್ಯ ಕೇವಲ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ಸಾಧನವೇ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯೂ ಆಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು". ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು, ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅರಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ವೇದಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳ ಮನವನ್ನು ಮುದಗೊಳಿಸಲು ನೃತ್ಯವನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದ ಗಂಧರ್ವ ಮತ್ತು ಅಪ್ಸರೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ದೃಢವಾಯಿತು. ಸ್ವರ್ಗದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆದಂತೆ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಋಷಿಗಳಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡಲು ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವ ಅಪ್ಸರೆಯರು ನಿಯೋಜಿತರಾಗಿರುವರೆಂಬ ಬಾವನೆಯು ಬೆಳೆಯಿತು. ವೇದಗಳ ಆಧಾರದ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೊದಲೇ ನೃತ್ಯವು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುದು. ನಾಟಕದ ಮೂಲವೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆಗಳ ಮೂಖಾಂತರ ಅಭಿನಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು, ನಂತರ ಮಾತಿನ ಬಳಕೆಯಿಂದ ನೃತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು. ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಬೆಳಗನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ನರ್ತಕಿಯು ತನ್ನ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಸರಿಸುವಂತೆ ಕತ್ತಲೆಯ ಮುಸುಕು ಸರಿದು ಬೆಳಗಾಯಿತೆಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ, ನರ್ತಕಿಯ ಪ್ರಥಮ ಉಲ್ಲೇಖ ಇದು. ಉಷೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ನರ್ತಕಿಗೆ ಹೋಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೈದಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಶಿಲ್ಪಕ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಇವು ಮೂರು ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುವ ಕಲೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೇವತೆಗಳ ನೃತ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ "ನೃತ್ತ ನೃಮ್ಣಾನಿ ಚ ಮಾನೋ ಅಮೃತಃ" ಎಂದು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿ, ಅಥರ್ವಣ ವೇದದಲ್ಲಿ 'ನೃತ್' ಎಂಬ ಪದದ ನಿಖರವಾದ ಬಳಕೆಯಿದೆ. "ನೃತ್ಯ" ಮತ್ತು "ಗೀತ" ಎಂಬ ಪದದ ಉಪಯೋಗ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ವೇದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ನೃತ್ಯಂ ಸೂತಂ ಗೀತಯ ಶೈಲೂಶಂ' ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞಯಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸುವಾಗ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸೂತವೆಂದೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಶೈಲೂಶವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನರ್ತಿಸುವ ಉಲ್ಲೇಖವು ತೈತ್ತಿರೇಯ ಸಂಹಿತ, ತಾಂಡ್ಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಐತಿರೇಯ ಅರಣ್ಯಕ, ಬೌಧ್ಯಾಯನ ಶ್ರೌತ ಸೂತ್ರ, ಆಪಸ್ತಂಭ ಶ್ರೌತಸೂತ್ರ, ಕಾಟ್ಯಾಯನ ಶ್ರೌತಸೂತ್ರ ಮುಂತಾದ ವೇದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಧಿ ಪೂರ್ವಕ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಕನಿಷ್ಠ ಮೂರು ಜನ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಇರಲೇಬೇಕು. ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಆರು ಅಥವಾ ಎಂಟು ಜನರೂ

ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅವರುಗಳು ಮಂಗಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಂಭಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ತಮ್ಮ ಬಲತೊಡೆಯನ್ನು ಬಲಗೈಯಲಿ ತಟ್ಟುತ್ತಾ ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿ "ಏಹಯ ಏಹಯಾ ಏಹಯಾ ಇದಂ ಮಧುಂ ಇದಂ ಮಧುಂ' ಎಂದು ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾ ವರ್ತುಲಾಕಾರದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವ ವರ್ಣನೆಯು ವೇದಗಳಲ್ಲಿದೆ.

"ವೇದಯುಗದ ಆರ್ಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿಗ್ರಹಾರಾಧನೆಯು ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಚರಿತ್ರಾಕಾರರೂ, ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳೂ ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯವು ಅಂದಿನ ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿತ್ತೆನ್ನಲು ನಮಗೆ ವೇದ ಹಾಗೂ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಿಂದಲೇ ಆಧಾರವು ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಗೀತಾಯ ಸೂತಮ್! ನೃತ್ತಾಯ ಶೈಲೂಷಮ್।। ತೈ-ಬ್ರಾ।।

ಯಸ್ಯಾಂ ಗಾಯಂತಿ ನೃತ್ಯಂತಿ ।।ಅಥರ್ವ।।

ಇವಲ್ಲದೆ ಮಾಧ್ಯಂದಿನ ಸಂಹಿತೆ, ಕಣ್ವ ಸಂಹಿತೆಗಳಲ್ಲೂ ನೃತ್ಯ-ನಾಟ್ಯಚಾರ್ಯ, ಗಾಯಕ ಅರ್ಥದ ಶಬ್ದಗಳು ಬಂದಿವೆ.

"ಮೌಲಿಸ್ಥಕುಂಭ ಪರಿರಕ್ಷಣ ಧೀನಟೀವ" (ವರಾಹೋಪನಿಷತ್) ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಗಡಿಗೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತ ನರ್ತಕಿಯು ನಾಟ್ಯಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಹ ಆಕೆಯ ಗಮನವೆಲ್ಲವೂ ತಲೆಯ ಮೇಲಿನ ಗಡಿಗೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವಂತೆ ಮಾನವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಲೌಕಿಕ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಹ ಗಮನವೆಲ್ಲವೂ ಸದಾ ಆತ್ಮನ ಕಡೆಗೆ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ಇದರ ಭಾವಾರ್ಥ.

ಆರೋಗ್ಯ ಸಂಪಾದನೆ, ಬುದ್ದಿ ಕುಶಲತೆ, ಚಿತ್ತೈಕಾಗ್ರ್ಯ, ಆತ್ಮಸಂಯಮ, ಶರೀರದಾರ್ಢ್ಯ, ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ, ಸ್ತ್ರೀಯರ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ, ದೀರ್ಘಾಯಸ್ಸು, ಈ ಎಂಟರ ಅಡಿಪಾಯದಲ್ಲಿ ಅತೀಂದ್ರಿಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ವೇದಯುಗದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವೂ ಸದಾ ವೇದವಿಹಿತ ಕರ್ಮವೇ ಆಗಿತ್ತೆಂದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯ-ನಾಟ್ಯದ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿತ್ತೋ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಆಧಾರಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆಳವಾಗಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವಂತೆ ನನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಅಷ್ಟು ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟ್ಯವು ಕ್ರಮೇಣ ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತಾ ಬಂದು ಭರತಾಚಾರ್ಯನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಉತ್ತಮ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರಬೇಕೆಂದು ನನಗನಿಸುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭರತಾಚಾರ್ಯನು ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದ ನಾಟ್ಯದ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಪಡೆದು ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದದ್ದು ಸತ್ಯಾಂಶ" [2]

ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯದ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಲೆ. ಪ್ರದರ್ಶಕನು ವಿಚಾರವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿದಾಗ, ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೃತ್ಯ, ನರ್ತನ, ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಸಹಜ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯಾಭಿನಯ ಮಾನವ ಸಹಜವಾಗಿ ಅನಾದಿ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ ಎಂದೂ, ಭಾಷೆ ಅದಿಕೃತವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೊದಲೇ, ಅಂದರೆ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆದಿಮಾನವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ

ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯವು ಕೈಕಾಲುಗಳ ಚಲನೆ, ಮುಖ ಭಾವಗಳು ಕೆಲವೊಂದು ಕೂಗುವಿಕೆ, ಶಬ್ದಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮನೋ-ವಾಕ್-ಕಾಯವೆಂದೂ ಅಂದರೆ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ-ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಸ್ವಭಾವಜವಾಗಿ ಬಾರದ ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ರಿಯೆ ವಸ್ತ್ರ- ಒಡವೆಗಳ ಧಾರಣೆ. ಇದನ್ನು ಆಹಾರ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಕೈಕಾಲುಗಳ ಚಲನೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ವಿಶಾಲ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಾಲ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿದಂತಾಯಿತು.

ಇನ್ನು ಅಭಿನಯವು, ನಾವರಿಯುವ ನಾಟ್ಯ, ನರ್ತನ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ- ಇವಾವುದರಿಂದ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸೋಣ. ನಾಟ್ಯ-ನೃತ್ಯ-ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮೊದಲು ? ಯಾವುದು ನಿಯಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಾಗಿ ಬಂದಿದೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಇತಿಹಾಸಜ್ಞರು, ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವ ಉತ್ತರ ಹತ್ತು ಹಲವು.

'ನಟ' ಎಂಬ ಪದವು ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ನೃತ್' ಪದದ ಪ್ರಾಕೃತ ರೂಪ. ಹಾಗಾಗಿ ನವಯುಗದ Whitney and Monier M. Williams ಇವರು ವೈದಿಕ ಕಾಲದಂತೆ 'ನೃತ್ತ' ಪದವು 'ನಟ' ಪದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನದ್ದು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆರಡು ದಾಟುಪದಗಳು. ಪಾಣಿನಿಯ ವ್ಯಾಕರಣ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದರಿಂದ, ಇದನ್ನು ಪಾಣಿನಿಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನದ್ದು ಎಂದು ಅರಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ Linguistic History ಅಂದರೆ ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ, ನಾವು ನಾಟ್ಯವು ನೃತ್ತದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟ್ಯವು ಸ್ವಯಂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. (Not The Word But the thing)

ಡಿ.ಆರ್. ಮಾನ್‌ಕಡ್ ಇವರ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಪಠನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ನೃತ್ತವು ಮೊದಲಿಗೆ, ನಂತರ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ, ನೃತ್ತದಲ್ಲಿರುವ ಶುದ್ಧ ನರ್ತನ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಮುಖಜ ಅಭಿನಯ, ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ "ನಾಟ್ಯ"ವಾಯಿತು ಎಂದು. ಆದರೆ, ಯಾವ ಮೂಲದಿಂದಲೂ, ಮುಕಬಾ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾಗಿ ತಿಳಿಯ ಹೊರಟವರು, ಅವರಿಗೆ ಸತ್ಯಾಂಶವೆಂದು ತಿಳಿದಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನೃತ್ತ-ನೃತ್ಯಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವ ವಿಷಯವೆಂದೇ 'ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ". ನೃತ್ಯ ಎಂದಾಕ್ಷಣ 'ಕುಣಿಯುವುದು' ಎಂಬ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದೇ, ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ತ, ನಾಟಕ ಇವುಗಳಿಗೆ ವಿಬಿನ್ನವಾಗಿರುವ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರವಾದ 'ನೃತ್ಯ ಕಲೆ' ಎಂದು ಅರಿಯಬೇಕು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ನೃತ್ಯ ' ದ ಉಗಮ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಹಾಗೂ ಕೂಲಂಕುಷವಾಗಿ, ಅಧ್ಯಾಯನ ಹಾಗೂ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

'ಅಭಿನಯ' ವೆಂದರೆ ಇದರ ಪದಾರ್ಥ 'ಅಭಿ' + 'ನಿನ್' 'ಅ'. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ದರ್ಶಕರು ಅಥವ ಸಭಿಕರೆಂಬವರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಕಾರ್ಯ. ಸಭಿಕರಿಗೆ ಎಂದರೆ ಅವರ ಅಂತರಾಳಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವ ವಿಧಿ. ಅಂದರೆ ಅಭಿನೇತ್ರಿ ಎಂಬ ಪ್ರದರ್ಶಕನು ಕಲಾರಸಿಕನೊಡ ಮಾಡುವ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ. ಅಭಿನಯದ ಸ್ವಯಂ ಸಾಧಾರಣ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಹೀಗೆಂದು ತಿಳಿಯೋಣ.

ಭರತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದೂ ಹೆಸರುಂಟು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ನೃತ್ತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ನಾಟ್ಯ ನೃತ್ಯಗಳು ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು, ಅಭಿನಯಾಶ್ರಿತವಾಗಿದೆ." ಎಂಬುದು ಲಾಸ್ಯಾರಂಜನದ ವಿವರಣೆ.

ಣೀಞ್‌ಧಾತುರಭಿಪೂರ್ವೋ ಯತ್ ಸ್ವೇಷ್ಟಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದಕಃ

ತತ್ಪ್ರಯೋಗಾನಭೀಷ್ಟಾರ್ಥನ್ ನಯತೀತ್ಯಭಿನಯಃ ಸ್ಮೃತಃ ||

(ಸಂಗೀತ ಸಮಯ ಸಾರ ಅಧಿ ೬, ಶ್ಲೋ೪)

"ಅಭಿ" ಎಂಬ ಉಪಸರ್ಗದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪ್ರಾಪರ್ಣಾರ್ಥಕ "ಣೀಞ" ಧಾತುವಿಗೆ ಭಾವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ "ಏರಚ" (ಪಾ.ಸೂ. ೩೩, ೫೬) ಎನ್ನುವ ಸೂತ್ರದಿಂದ ಅಚ್ ಪ್ರತ್ಯಯ ಬಂದು ಅಭಿ+ನೀ+ಅ ಎಂದಾಗಿ 'ಈ' ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಗುಣ ಮತ್ತು ಆಯಾದೇಶ ಬಂದು ಅಭಿನಯ ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

ವಿಭಾವಯತಿ ಯಸ್ಮಾಚ್ಚ ನಾನಾರ್ಥಾನ್ ಸಪ್ರಯೋಗತಃ|

ಆಂಗೋಪಾಂಗಾದಿಸಂಯುಕ್ತಃ ತಸ್ಮಾದಭಿನಯಸ್ಸ್ಮೃತಃ || (ಭರತಸಾರ ಸಂಗ್ರಹ)

ಅಭಿ ಮುಖ್ಯಂ ನಯನ್ನರ್ಥಾನ್ವಿಚ್ಞೇಯ್ಯೋಽಭಿನಯೋಽ ಬುಧ್ಯೈಃ |

ಚತುರ್ಧಾ ಸಂಭವಃ ಸತ್ವವಾಗಂ ಗಾಹರಣಾಶ್ರಯಃ | (ಅಗ್ನಿ ಪುರಾಣ ಅಧ್ಯಾ . ೪೨ ಶ್ಲೋ. ೧)

ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯದ ರತ್ನಾಪಣವೆಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಚೂಡಾಮಣೌ-

ಅಭಿವ್ಯಂಜನ್ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಾದೀನ್ ನಾಟಕಾಶ್ರಯಾನ್|

ಉತ್ಪಾದಯನ್ ಸಹೃದಯೋ ರಸಜ್ಞಾನಂ ನಿರಂತರಂ||

ಅನುಕರ್ತೃಸ್ಥಿತೋ ಯ್ಯೋಽರ್ಥೋಽಭಿನಯಃ ಸ್ಸೋಽಭಿಧೀಯತೇ|

ಆಂಗಿಕೋ ವಾಚಿಕಶ್ಚ್ಯೆವ ಸಾತ್ವಿಕಾಹಾರ್ಯಕಾವಿತಿ||

ಸ ಚತುರ್ಧಾ ಕೃತಸ್ತಚ್ಚ್ರೈರಾಂಗಿಕ್ಕೋಽಂಗಕ್ರಿಯೋಚ್ಯತೇ|

ರಾಗಾನುಷಂಗಿ ಯದ್ವಾಕ್ಯಂ ನಾಟ್ಯೇ ತದ್ವಾಚಿಕಂ ಸ್ಮೃತಂ||

ಸತ್ಯಕ್ರಿಯಾ ಸಾತ್ವಿಕಂ ಸ್ಯಾದಾಹಾರ್ಯೋ ಭೂಷಣಾದಿಕಂ|| ಎಂದಿದೆ.

ಅಭಿನಯವೆಂಬುದು ಭಾಷೆಯಂತೆ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಮನೋಭಾವ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಧನ. ಅಂಗೋಪಾಂಗಾದಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ರಸ-ಭಾವಗಳನ್ನು

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉತ್ಪತ್ತಿಮಾಡಿ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು ಅಭಿನಯದ ಉದ್ದೇಶ.

ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಅಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂದು ಅಭಿನಯವು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯ ವಿಧಗಳು ನಾಟಕ ಮೊದಲಾದ ಹತ್ತು ರೂಪಕಗಳಲ್ಲೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಹಿಂಜರಿದಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಪರಮೇಶ್ವರನೇ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಭರತನಿಗೆ ಸಲಹೆ ಇತ್ತಿದ್ದ. ಇತರೆ ಸಂಧರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬರುವ ಅಭಿನಯದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ "ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯೂ" ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅಭಿನವನು ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶಕನು ಪದ್ಯ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮೊದಲು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡು ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕೈಕಾಲುಗಳ ಚಲನೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಸಭಿಕರ ಸ್ವಭಾವಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತಕನು ಹಾಡಿನ ಪದ ಹಾಗೂ ವಾಕ್ಯರ್ಥದ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸದೆ, ಪದ್ಯದ ಮೂಲಾರ್ಥವನ್ನು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮೊದಲು ತಿಳಿಸಿದ 'ಅಭಿನಯ'ದ ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು, 'ನಿನ್' =ಪ್ರಾಪಾಣ ಅಂದರೆ 'ಕಳುಹಿಸು' ಅಥವ 'ತಂದುಕೊ' ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಎರಡು ವಿಧಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಭಿನವನು ನೃತ್ತ ವೆಂದರೆ ಇಂತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.:-

ಮೊದಲ ಗುಂಪು	I -	ಶುದ್ಧ -ನೃತ್ತ
	II -	ಗೀತಕಾವ್ಯ ಅಭಿನಯೋನ್ಮುಕ -ನೃತ್ತ
	III -	ಗಾನ-ವಾದ್ಯ-ತಾಳಾನುಸಾರಿ-ನೃತ್ತ
ಎರಡನೇ ಗುಂಪು	IV -	ಉದ್ಧತ -ನೃತ್ತ
	V -	ಮಸ್ರನ್ನ ನೃತ್ತ
	VI -	ಮಿಸ್ರೋದತ್ತ-ನೃತ್ತ ಅಥವಾ ಮಸ್ರನ್ನ ಮಿಸ್ರಿತೊದತ್ತ-ನೃತ್ತ
	VII -	ಮಿಸ್ರಮಸ್ರನ್ನ -ನೃತ್ತ ಅಥವಾ ಉದ್ದತ್ತ-ಮಿಶ್ರಿತ-ಮಸ್ರನ್ನ-ನೃತ್ತ

ಅಭಿನಯವನ್ನು ಈ ಏಳು ರೀತಿಯ ನೃತ್ತ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವುದಾದರೆ, ಮೊದಲ ಮೂರು ವಿಧಗಳು, ಒಂದು ಗುಂಪಾದರೆ, ಮತ್ತೆ ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಎರಡನೇ ಗುಂಪಿನ ನೃತ್ತ ವಿಧಗಳು ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಅಂದರೆ ಯಾವುದು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವೋ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು 'ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಕೊನೆಯ ನಾಲ್ಕು ವಿಧವನ್ನು 'ನೃತ್ಯ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಎಂದರೆ ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸಿದಂತೆ

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು, ಈ ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳನ್ನು ಶಿವನೇ ಪರಿಚಯಿಸಿದನೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಸ್ರನ್ನ ಹಾಗೂ ಉದ್ದತ್ತಗಳು, ವೀರ ಹಾಗೂ ಮೃದು, ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಲಾಸ್ಯ -ತಾಂಡವಗಳೆಂದೇ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅಲ್ಲದೆ 'ಅಭಿನಯ' ಎಂದು ಹೇಳಲ್ಪಡುವ ವಿಚಾರ ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಎಂಬುದು ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ'[3].

ಅಭಿನವನು ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ನೃತ್ತ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಿರುವ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮೊದಲ ಮೂರು ವಿಧಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಎರಡನೇ ಗುಂಪಿನವು. ಆದರು ಇದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಭರತನಿಂದ ಕೆಲವೊಂದು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡು, ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನ ನೃತ್ತವು ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕ್ಕೊಂಡು ಈ ಏಳು ರೀತಿಯ ನೃತ್ತವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ, ಶಿವನೇ ಕಾರಣನಾದ ಈ ನೃತ್ತ ಸೃಷ್ಠಿಗೆ "ಇವಮಿದಂ ನೃತ್ತಂ ಸಪ್ತಕೃತಿ ಪ್ರಕರೈರ್ ಭಾಗವತ ಏವ ಪ್ರಸ್ರತಾಂ" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ.

<u>ನೃತ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು</u>

ಭಾವ ತಾಳ ಲಯ ಯುಕ್ತವಾದ ಅಭಿನಯವೇ ನೃತ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಮಾತ್ರ. ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪುರಾಣಕಥೆಯ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗುವಂತೆ ತಾಳಲಯಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ತಲೆ ಕೈ ಕಾಲು ವೊದಲಾದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸುಕುಮಾರವಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವುದೇ ನೃತ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕಾರ್ಥಭಿನಯವಿಲ್ಲ. ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯ ಮಾತ್ರ. ಮಹಾರಾಜ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವಕಾಲದಲ್ಲೂ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು.

ಅಭಿನಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ-

'ರಸಭಾವ ವ್ಯಂಜನಾದಿ ನೃತ್ಯಂ ಚ ಪರಿಕೀರ್ತಯೇತ್।

ಏವಂ ನೃತ್ಯಂ ಮಹಾರಾಜಸಭಾಯಾಂ ಕಲ್ಪಯೇತ್ ಸದಾ॥' ಎಂದೂ

ದಶರೂಪಕ 1ನೆಯ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ -

"ಅನ್ಯ ದ್ಭಾವಾಶ್ರಯಂ ನೃತ್ಯಂ ॥೯॥

ಪ್ರಭಾ- ರಸಾಶ್ರಯಾನ್ನಾಟ್ಯಾದ್ಭಾವಾಶ್ರಯಂ ನೃತ್ಯಮನ್ಯದೇವ ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯಾತ್ಮಕರಿ ನೃತ್ಯಂ'ಎಂದೂ

ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಏಳನೆಯ ನರ್ತನ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ-

ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯೈರೇವ ಬಾವಾದೇವ ವ್ಯನಕ್ತಿ ಯತ್ ತನ್ನೃತ್ಯಾಂ ॥೨೬॥ ಎಂದೂ

ಚತುರದಾಮೋದರಕೃತ ಸಂಗೀತದರ್ಪಣ ನೃತ್ಯಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ-

ದೇವಋಷ್ಯಾ ಪ್ರತೀತೋ ಯಸ್ತಾಲಮಾನರಸಾಶ್ರಯಃ||

ಸಮಾಸ್ಯೋಂಗವಿಕ್ಷೇಪೋ ನೃತ್ಯಮಿತ್ಯುಚ್ಯತೇ ಬುಧೈಃ||೯೪||

ತಾಂಡವಂ ಚ ತಥಾ ಲಾಸ್ಯಂ ದ್ವಿವಿಧಂ ನೃತ್ಯ ಮುಚ್ಯತೇ| ಎಂದೂ

ಲಾಸ್ಯರಂಜನದಲ್ಲಿ-

'ಬಱಿಯಾಂಗಿಕದಭಿನಯದಿಂ

ನೆಱಿ ಭಾವಂಗಳನೆ ತೋರ್ಪ್ರದೇ ನೃತ್ಯಾಖ್ಯಂ' ಎಂದೂ

ನೃತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ ನಿವೃತವಾಗಿದೆ.

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಕೊನೆಯ ನೃತ್ತ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಶಂಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನದಲ್ಲಿನ ನೃತ್ತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಭಿನವನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದಿರುವುದು! ಆತನು ಧನಂಜಯ ಹಾಗೂ ಧನಿಕರಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನರೆಂಬುದೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಆತ ನೃತ್ತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಳ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಾರ್ಥಗಳನ್ನೂ-ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳನ್ನೂ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಧನಂಜಯ ನೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವಾಗಲೂ ನೃತ್ಯದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನೀಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವಿಂದು ಕಾಣುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಪದದ ಬಳಕೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ, ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾದದ್ದು 'ನೃತ್ತ' ಮಾತ್ರ. ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೇನೆಂದರೆ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮೇಣ 'ನೃತ್ಯ' ವೆಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿಯೇ ಹೊರತು ಮೂಲಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ "ಅಭಿನಯ"ವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ 'ನೃತ್ತ'ವೆಂದೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಏಳು ವಿಧದ ನೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿನ ಎರಡನೇ ವಿಭಾಗದ ನಾಲ್ಕನ್ನು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ನೃತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ. ನಿಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವು 'ನೃತ್ಯವೇ' ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಭರತ -ಅಭಿನವರಲ್ಲದೆ, ಹಿಂದಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನೃತ್ಯವನ್ನು ಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು 'ನೃತ್ತ-ನಾಟ್ಯಗಳೆಂಬ' ಹೆಸರಿನಡಿ -ನೃತ್ಯದ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾರೊಬ್ಬರು 'ನೃತ್ಯ'ವೆಂಬ ಪದವನ್ನೇ ಬಳಸದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಈವರೆಗೂ ದೊರೆತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾದ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ನೃತ್ತ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, 'ನೃತ್ಯ' ವಿಚಾರವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾದ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವರ ಪ್ರಕಾರ ನೃತ್ತ-ನೃತ್ಯಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ಪರಮೇಶ್ವರ ಹಾಗೂ ಅದರ ರಚನಾಕಾರ ಭರತಮುನಿ ಎಂಬುದಷ್ಟೆ!

"ನೃತ್ಯ" ಎಲ್ಲಿಂದ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು...... ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥವಾದಾಗ? ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು "ನೃತ್ಯ"ದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಣೆ-ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನೀಡದಿದ್ದರೂ, ನಾಲ್ಕನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ

ನೃತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಮಹೇಶ್ವರನು ನೃತ್ಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸೂಚಿಸಿದಾಗ ಹೀಗೆಂದಿದ್ದಾರೆ. "ಮಹಾಗತೇಸುಚೇವ ಅರ್ಥನ್ ಸಮಯಾಗೇವಭಿನೇಸ್ಯಸಿ" ಗೀತದಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೃತ್ತದ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಿ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು. ಶಿವನ ನೃತ್ತವು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶುದ್ಧ ಅಂಗಹಾರ ಹಾಗೂ ಕರಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ತಾಂಡವ. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ "ಅಭಿನಯ"ದ ಪರಿಚಯ, 'ನೃತ್ಯದ' ಕಲ್ಪನೆ ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿ ಉಂಟಾಗಿರಬಹುದೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಹೀಗೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಭರತನು ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಶಿವನಿಗೆ ತೋರಿಸಿದಾಗ, ಸುಪ್ರೀತನಾದ ಶಿವನು ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೆ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದನು:- ಮಹಾಮತಿಯೆ, ನೀನು ಸೃಜಿಸಿದ ಈ ನಾಟ್ಯವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ, ಶುಭಕರವಾಗಿದೆ. ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಂತಹ, ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುವಂತಹದಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದಲೂ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾನು ನರ್ತಿಸುವ ನೃತ್ಯ (ಸ್ಮೃತಂ) ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದಿತು.

('ಸ್ಮೃತಂ'ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಮೃತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ನೃತ್ಯವು ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಅನಾದಿ ಎಂದು ಸೂಚ್ಯಾರ್ಥ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ)

ಆ ನೃತ್ಯವು ಅನೇಕ ಕರಣಗಳಿಂದ ಅಂಗಹಾರಗಳಿಂದ (ಹಸ್ತದ ಮತ್ತು ಆಂಗಿತದ ಹಾವಭಾವಗಳು) ಶೋಭಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅದನ್ನು ನೀನು ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಗೀತ-ಆಸಾರಿತ-ವರ್ದಮಾನತಗಳೊಡನೆ (ಸಂಗೀತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು), ಸೇರಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸು. ಗೀತಗಳ ಅರ್ಥ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಿರಲಿ. ಈಗ ನೀನು ತೋರಿಸಿದ ಪೂರ್ವರಂಗ "ಶುದ್ಧ" ಪೂರ್ವರಂಗ' ಎನ್ನಿಸುವುದು; ನೃತ್ಯ-ಗೀತಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ "ಚಿತ್ರ"ಪೂರ್ವರಂಗ ಎನ್ನಿಸುವುದು[4] ಅಭಿನಯದ ಛಾಯೆಗಳು ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಹಾದು ಬಂದಾಗ, ನೃತ್ಯವೆಂಬ ಅಭಿನಯ ಸಹಿತವಾದ ಸುಂದರ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ಚಿಗುರೊಡೆದು, ಈ ರೀತಿಯ ವಾಗ್ದಾನ ಸೂಚಿಸಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಲುಪಲು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಾಗ, ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ, ಪರಶಿವನು ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ನರ್ತಿಸಿದಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಬೆಳಕು ಹೊರಚೆಲ್ಲಿರುವುದು ಖಂಡಿತ. ಇದನ್ನೇ ನೃತ್ಯದ ಹುಟ್ಟುವಿಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನೃತ್ಯದೈವನಾದ ಪರಮೇಶ್ವರನು ಕೊಟ್ಟ ಒಂದು ಸನ್ನೆಯನ್ನು ಯಾರು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದರು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಭರತನೇ ಉತ್ತರವಾದಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಣ ಶಿವನ ಆಜ್ಞೆಯಂತೆ ತಂಡು ಮುನಿಯು, ಭರತಮುನಿಗೆ ನೃತ್ತವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಹೌದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಈ ಮೂವರು ಬಿಟ್ಟರೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವವರಾರಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಭರತನೇ ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬನೆಗೆ ಕೈಂಕರ್ಯಗೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ.

ಕೋಹಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು

ಸಂಧ್ಯಾಯಾಮ್ ನೃತ್ಯಹ ಸಂಭೋ ಭಕ್ತಗ್ರೇ ನಾರದ ಪುರಾ

ಗಾವನ್ ತ್ರಿಪುರೋನ್ಮಥಮ್ ತಚ್ಚಿತ್ತಚಸ್ತವತ ಗೀತಕೇ

ಚಕಾರಾಭಿನಯಂ ಪ್ರೀತಸ್ ತತಸ್ ತಂಡುಂ ಚ ಸೋ ಬ್ರಾವಿತ

ನಾಟ್ಯೋಕ್ತಾಭಿನಯೇನೆದಂ ವತ್ಸಂ ಯೋಜಯ ತಾಂಡವಂ.

ಇದರ ಅರ್ಥ ಇಂತಿದೆ- ಸಂಧ್ಯಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇವರ್ಷಿಯಾದ ನಾರದರು ಭಕ್ತಿಗಾನವೊಂದನ್ನು ಹಾಡಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಪರಮೇಶ್ವರನು ತ್ರಿಪುರದಹನ ಮಾಡಿದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪಾಡಿ ಪೊಗಳಿದಾಗ, ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಶಿವನು ನಾರದರ ಗೀತೆಯನ್ನು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು, ಉನ್ಮಾದಗೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ, ನಂತರದಲ್ಲಿ ತಂಡುವಿನಲ್ಲಿ (ಯೋಜಯೇ ಅಂದರೆ ಸೇರಿಸು) ತಾಂಡವ (ನೃತ್ತ)ದ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿಸಲು ಅನುಮತಿ ಇತ್ತ.

ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ತಿಳಿಸುವುದೆಂದರೆ ನೃತ್ತಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ನಾಟ್ಯವಿತ್ತೆಂದು. ಕಾಲಾನುಕ್ರಮೇಣ ನಾಟ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ನೃತ್ತ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು. ಕೋಹಲನ ಗ್ರಂಥಗಳು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ವಯಂ ಭರತನೇ ಈ ಹೊಸ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ. ಶಿವನಿಂದ ಪ್ರೇರಿತಗೊಂಡು ಭರತನಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ, ನೃತ್ಯಕಲೆ ದೈವೀಕವಾದ ಹುಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಂದಲೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ನೃತ್ಯದ ಹುಟ್ಟು ಭರತನಿಂದಲೇ ಆದರು, ಅದು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಬಹಳ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಕ್ಷೀಣವಾಗಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದು 'ನೃತ್ತ'ವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಭರತನ ಸಮಕಾಲೀನ ಹಾಗೂ ನಂತರದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೆಲ್ಲರೂ ನೃತ್ಯವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ತಿಳಿಯದೆ 'ನೃತಿತ'ದೊಳಗೆ ಅರಿತವರು. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ 'ನೃತ್ತ'ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಹುಷಃ ಹತ್ತನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಭರತನೂ ಆತನ ಅನುಯಾಯಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನ ನರ್ತನವನ್ನು ನೃತ್ತವೆಂದೇ ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಅದರ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಅಂದು, ಅಷ್ಟಾಗಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ, ನೃತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ -ಬೆಳೆಸುವ -ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರುವ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದನ್ನು ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ 'ಅಭಿನಯವು', ಹತ್ತನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ನೃತ್ತವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು ಎಂದಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ನಿಘಂಟುಕಾರ ಅಮರಸಿಂಹನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳಾದ ನೃತ್ತ, ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ಯ, ಗಾಂಧರ್ವ ಇವುಗಳನ್ನು ಕರಗತಮಾಡಿಕೊಂಡು, ನೃತ್ಯದ ಮೂಲವನ್ನು 'ನೃತ್ತ' ಧಾತುವಿನಲ್ಲೇ ಸಂಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ "ತಾಂಡವಂ ನಟನಂ ನಾಟ್ಯಂ ಲಾಸ್ಯಂ ನೃತ್ಯಂ ಚ ನರ್ತನೆ" ಆದರೂ ನೃತ್ಯವು ಅಮರಸಿಂಹನಿಗಿಂತಲೂ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು 'ಅಮರಕೋಶ' ಅಥವ "ನಾಮಲಿಂಗಾನುಶಾಸನ" ದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸದೆ ಕೈಬಿಡುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುವ ವಿಷಯವೆಂದರೆ 'ನೃತ್ಯ'ವು ಒಂದು ಹೊಸ ಕಲೆಯಾಗಿ 'ನೃತ್ಯ'ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಐದನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು. ಆದರೂ ಯಾವ ತಾರೀಖು ಇಸವಿಗಳಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯ' ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕೊಡುವ ಒಂದು ವಿವರಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ ನರ್ತಕಿಯು ರಂಗಕ್ಕೆ ಆಗಮಿಸುವಾಗ, ಚಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆಗಳ ಬಡಿತವಿದ್ದು, ಗೀತ ಸಂಗೀತಮಯವಾಗಿ ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟಾಗ, ಅದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನರ್ತಕಿಯು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುವ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ನೃತ್ಯದ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಹಿಡಿಯಲು ಇದು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭರತನ ಕಾಲದಿಂದಲೇನು, 'ತಾಂಡವ' ಅಂದರೆ ಉದ್ದತ್ತ, ಲಾಸ್ಯವೆಂದರೆ ರಮಣೀಯವಾದ 'ನೃತ್ಯ' ಎಂದು ವಿಭಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ತಾಂಡವ, ಲಾಸ್ಯ, ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲವು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡು, ಒಟ್ಟಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಲ್ಪಡುತಿತ್ತು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ 'ನೃತ್ಯ' ವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಭರತನೇ ಮಾಡಿದ್ದರೂ, ತಾಂಡವವು-ನೃತ್ತವೆಂದೂ, ಲಾಸ್ಯವು -ನೃತ್ಯವೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿದ ಪರಂಪರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದಿಗೆ ತಾಂಡವ ಎಂಬುವ ಪದವು 'ನೃತ್ತ' ಪದಕ್ಕೆ ಸಮನಾರ್ಥ. ಭರತನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನೃತ್ತವು, ನಾಟ್ಯದೊಡನೆ ಬೆರೆತು, ನಾಟ್ಯವು ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶಕ ವಿಜ್ಞಾನವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಈ ನೃತ್ತ-ನಾಟ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧವು 'ನೃತ್ಯ'ವೆಂಬ ಹೊಸ ಕಲೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿದೆ. ಇದು "ಭರತೋಪಜನಕ" ಅಂದರೆ ಭರತನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು. ಪತಂಜಲಿ ಮುನಿಯ ಮಹಾಬಾಷ್ಯ ಕೂಡ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವೊಂದು ಹೊಸ ತರ್ಜುಮೆಗಳು ತಿಳಿಸುವಂತೆ, ನೃತ್ಯವು ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ (Mimicry) ಕಲೆಯಿಂದ ಬೆಳೆಯಿತೆಂಬ ತರ್ಕವಿದೆ. ನವ ಯುಗದ ತರ್ಜುಮೆದಾರರ ಪ್ರಕಾರ 'ನೃತ್' ಧಾತುವಿನ ಅರ್ಥ- ' ಅನುಕರಣೆ'. ಈ ಅನುಕರಣೆಯೇ ನೃತ್ಯವೆಂದು! ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಕ್ಷಿ ಪುರಾವೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಇದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪುವಂತಿಲ್ಲ.

ಇಂದು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ 'ನೃತ್ಯ' ಪ್ರಕಾರ 'ಭರತನಾಟ್ಯ'ವೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು - "ಭರತ ನೃತ್ಯವೆಂದು" ಕರೆಯುವುದೇ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹೆಸರು ಎಂದಿನಿಂದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂತೆಂಬುವುದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಪುರಾವೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೆಲವೊಂದು ದಶಕಗಳಿಂದ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾದ ಕಲೆ ಇದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಬಹುದು. ವಿಪ್ರದಾಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವಂತೆ ಹಿಂದೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯವೆಂದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರಬಹುದು. 'ಭರತ ಕೋಶದಲ್ಲಿ' ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ವಿಪ್ರದಾಸರು ಹಾಗೂ ಕುಂಭರಾಣರು ಒಂದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಕುಂಭರಾಣರ ಪ್ರಕಾರವೂ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನೃತ್ಯವೆಂದು ಪೂರ್ವಜರು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪುರಾವೆಯಿಂದ ನಾವೊಂದು ಒಮ್ಮತಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಹದಿನೈದನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು 'ನಾಟ್ಯ'ವೆಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು. ಅಮರಸಿಂಹನ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ, ನರ್ತನ, ತಾಂಡವ, ಲಾಸ್ಯ, ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ನಟನ ಎಂಬುದು ಒಂದೇ ಅರ್ಥದ ವಿವಿಧ ಪದಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ, ಗ್ರಂಥಕರ್ತ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ 'ನಾಟ್ಯ'ಹಾಗೂ 'ನೃತ್ಯ'ವು ಏಕರೂಪವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ.

ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಮೂರು ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟ್ಯ-ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವಿಲ್ಲ ಎಂದಾಯಿತು. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ

ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿದಾಗ ತಿಳಿಯುವುದೇನೆಂದರೆ, 'ನೃತ್ಯ'ವೆಂಬ ಈ ಹೊಸ ಕಲೆಯು ಐದನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಮುನ್ನವೇ ಹೆಸರು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು. ಇದು ತಾಂಡವ ಹಾಗೂ ಲಾಸ್ಯ ನರ್ತನ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೆಸರು ಪಡೆದುಕೊಂಡಾಗ. ಈ ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳು ಧಾರಾಳವಾಗಿ 'ನೃತ್ಯ'ದಂತ ಹೊಸ ತಳಿಯ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಮೊದಲೇ ಕಂಡಂತೆ, ನಾಟ್ಯ ಹಾಗೂ ನೃತ್ತದ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ರೂಪ ಪಡೆದ ನಾಟ್ಯದ ಅಭಿನಯವೇ 'ನೃತ್ಯ'. ಇದು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದು, ಉತ್ತಮ ಸಾಧನೆಯಡಿ, ನಿಯಮ -ನಿಬಂಧನೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು, ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಸಾದೃಶ್ಯಗೊಂಡಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ 'ನೃತ್ಯ'ವನ್ನು ಸರ್ವರೂ ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ, 'ಭರತ-ನಾಟ್ಯ' ಎಂಬ ಜೋಡು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕರೆದರು. ಈ ಪದವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ, ಭರತನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕದ ಹೊಸ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಎಂದೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಗಿ ಆನಂದ ಕೆ. ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ನರ್ತನದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ "ಭಾರತೀಯ ಪಾತ್ರಧಾರಣ ಅಥವಾ ನರ್ತನ" ಎಂದು ನಾಟ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಮರಕೋಶದಂತಹ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಕೋಶವು ಐದನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯದ' ಬಗ್ಗೆ ಉಲ್ಲೇಖವಿರುತ್ತದೆ. ಭರತನು 2ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿದ ಕಲೆ, ಈ ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯದ್ಭುತ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಆಗಲೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಈ ಹೊಸ ತಳಿಯ ಕಲೆಗೆ ಇಂತಹ ಅತಿವೇಗದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಕಷ್ಟಕರವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಭರತನ ಕಾಲಾನಂತರ ಯಾರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯ' ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಕಂಡಿತು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸಿಗುವ ಉತ್ತರವೇ- "ಕೋಹಲ". ಭರತನ ಶಿಷ್ಯ , ಮಗ, ಅನುಯಾಯಿ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಕರೆಸಿಕೊಂಡವನು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಕೋಹಲನು 'ನೃತ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಕ್ರಮಾನುಸರಣಿಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ, ಜವಾಬ್ದಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು (ರೂಪಕ) ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೋಹಲನು ನೃತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಹೋಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ, ಏಳನೇ ಹಾಗೂ ಎಂಟನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ಕೋಹಲನ ನಾಮದಡಿ, 'ಅಭಿನಯ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ನಾಲ್ಕು ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಬರೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ಇಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ 'ರಾಗ' ವಿಷಯವು ಕ್ರೈಸ್ತ ಚರಿತ್ರೆ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು. 'ರಾಗ' ಎಂಬ ಪದವು ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ' ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ 'ರಾಗ' ವನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ ರೂಪಕೊಟ್ಟ ಮಹಾನ್ ಕೋಹಲನೇ. ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಕೋಹಲನ ಕೊಡುಗೆ ಮಹತ್ತಾದಂತೆಯೇ 'ನೃತ್ಯ' ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ಹೌದು. ನೃತ್ಯ ವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಲ್ಲವಾದರೂ, ಕೋಹಲನು ಅದನ್ನು ವಿಧಿಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾಡಿ, ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೆ ಹರದಾಸ, ಗಣದಾಸ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ನಾಟ್ಯಚಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಲಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿವಾದ ಹುಟ್ಟಿ,ಅವರ ಶಿಷ್ಯೆಯರ ನರ್ತನಾಭಿನಯದಿಂದ ಅವರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸತಕ್ಕದೆಂದು ತೀರ್ಮಾನವಾಗಿ, ಗಣದಾ ಸನ ಶಿಷ್ಯೆ ಮಾಲವಿಕೆಯ "ಛಲಿತ" ವೆಂಬ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಛಲಿತ ಎಂಬುದು ನಾಲ್ಕು ವಿವಿಧ

ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ![5] ಕೋಹಲನು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವುದು 'ಚಿತ್ರಾಭಿನಯ ಅಧ್ಯಾಯ' ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಧ್ಯಾಯವಿದು. ನಾಟ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತೀ ಸೂಕ್ತ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ಅಧ್ಯಾಯವಿರಬೇಕು ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲಾ ಪಾಠಗಳ ನಂತರ ಈ ಅಧ್ಯಾಯ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದೊಳಕ್ಕೆ ಯಾವಾಗ ಅಂದರೆ ಕೋಹಲನ ಮೊದಲೋ, ಕೋಹಲನು ಸ್ವತಃ ಯಾ ಆತನ ನಂತರ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತೋ ಎಂಬುದು ಸಂಶಯಾಸ್ಪದ. ಕೋಹಲನಂತಹ ಮಹಾನ್ ಅಲಂಕಾರಿಕನ ಕಾಲಘಟ್ಟ ತಿಳಿಯದೇ ಇರುವುದ ಶೋಚನೀಯ. ಆದರು ಅಂದಾಜು ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಮೂರನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ, ನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದವರೆಗೆ ಜೀವಿಸಿದ್ದನೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ 'ನೃತ್ಯ'ವು ತನ್ನ ಸಂಪೂರ್ಣ ರೂಪ ಪಡೆದು ಉಪರೂಪಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಸಮಯ ಇದೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ 'ನೃತ್ಯ'ದ ಹುಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸಂಶಯಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ. ನಾವು ಈ ವರೆಗೆ ಅದರ ಮೂಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಬೇರೂರಿಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅರಿತಿದ್ದೇನೆ. 'ನೃತ್ಯವು' ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಬಗೆಯನ್ನು ಕೂಲಂಕುಶವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

'ನೃತ್ಯ'ದ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟ್ಯಸಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಯಾವುದೇ ಕಲಾ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಉಲ್ಲೇಖ ವಿವರಣೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗದಿರುವುದರಿಂದ, ನೃತ್ಯದ ಸ್ವಭಾವ, ಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದಲೇ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾರಂಗದೇವನು, 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ' - "ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯಾಯೇ ರೇವಭಾವಾವೇನ ವ್ಯನಕ್ತಿ ಯತ್, ತನ್‌ನೃತ್ಯಂ" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಕಲ್ಲಿನಾಥರು ಇದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ, ಆಂಗೀಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಧಗಳಿಲ್ಲ. 'ಆಂಗೀಕಾಭಿನಾಯೊಯ್ಯೆ ರೇವ ' ಎಂದರೆ ಸಾತ್ವಿಕ, ವಾಚಿಕ ಹಾಗೂ ಆಂಗೀಕಾಭಿನಯ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಆಹಾರ್ಯಭಿನಯವನ್ನು ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಯಾವ ವಸ್ತುವು ಬರೀಯ ಭಾವವನ್ನು ಈ ಮೂರು ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದುವೆ 'ನೃತ್ಯ'. ಆದರೆ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ನೃತ್ಯವೆಂದರೆ ಆಂಗೀಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಕೈ ಕಾಲುಗಳ ವಿವಿಧ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಸಾರಂಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಏಳನೇ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಪರಾಂಭರಿಸಿದಾಗ, ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಒಪ್ಪುವಂತಿದೆ. ಧನಿಕನೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವಂತೆ 'ನಾಟ್ಯವು' ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ನೀಡಿದರೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವೇ ಪ್ರಮುಖ.

ಆದರೆ ಈ ಯಾವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವನು ಕೂಡಾ ಈ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಆಂಗೀಕರಿಸದೆ ತಳ್ಳಿಹಾಕಿದ್ದಾನೆ. ಕೋಹಲನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವುದಿದ್ದರೆ- ಆತನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಹಾಡಿನ ಭಾವಾರ್ಥವನ್ನು ಅಥವ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸುಮಾರು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ

ಹೊರತರುವ ಅಭಿನಯವು 'ನೃತ್ಯದ' ಮೂಲಕ ಸುಲಭವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾವಿಂದು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಚಣೆಗಳೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಆಹಾರ್ಯಾಭಿ ನಯಕ್ಕೆ, ನಾಟಕಗಳಷ್ಟು ಒತ್ತು ನೀಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಹಲವಾರು ನಾಯಕರನ್ನು ನಾಯಕಿಯರನ್ನೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುವಾಗ, ಅಲಂಕಾರವನ್ನಾಗಲಿ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಬದಲಾಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ 'ಆಹಾರ್ಯ'ದ ಬಳಕೆಯೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತಕನು ತನಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ, ಆತನು ಪ್ರರ್ಶಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ರೂಪದಿಂದ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಆಹಾರ್ಯಾ'ಭಿನಯವು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಹಾಡಿನ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ (ಮುಕ್ತಗೀತೆಯೊಂದಿಗೆ) ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಉಪಕರಣಗಳ ಅಂದರೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದಂತೆ ಆಹಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸುವುದಿದ್ದರೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಆಹಾರ್ಯವು, ನಾಟ್ಯದಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ.

ಕೆಲವೊಂದು ಕಾಲಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಾಗೆ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕನು ಸ್ವಯಂ ಹಾಡುತ್ತಾ, ಕಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳ ಜಾಡನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾ, ಅರ್ಥವನ್ನು ದೇಹದ ಚಲನೆಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದ್ಭವವಾದವು. ನರ್ತಕನು ಕಾಲಿನಲ್ಲಿ ತಾಳವನ್ನು ತೋರಿಸುವಾಗ, ಅರ್ಥಗಳ ವಿನಿಮಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆಯೇ ಎಂದು? ಮತ್ತೊಂದು, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ, ಅದು ಸ್ವಯಂ ಆಗಿ ಏನಾದರನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕೋ ಎಂದು? ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನೂರಾರು! ಅವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದ ಆದ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮುಕುಟಗೀತೆಯ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಹಾಗೂ ಉಪರೂಪಕದ ಕಥೆಯ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನರ್ತಕ ಸ್ವಯಂ ಆಗಿ ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಇವರಿಗಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಓರ್ವ ಗಾಯಕನು ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಸಂಗೀತವು ಆತನಿಗೆ ಸ್ವಂತವಾಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಅಥವಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಗಾರನು ನರ್ತಕರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುವ ಕಂಠ ಮಾಧುರ್ಯ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡುಗಾರರು ಇದನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸುವಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿದರೆ, ಪ್ರಸ್ತುತಿಯೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನೆಲಕಚ್ಚುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವು ನಾಟ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದು, ಸ್ವಲ್ಪ ನಾಜೂಕಾದ ವಿಷಯ. ಕಾರಣ ಈ ವಿಚಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪುತಿಳುವಳಿಕೆಗಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ವಿವರಣೆಗಳು, ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಕೇವಲ ಒಂದು 'ಆಂಗಿಕ' ವಿಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದೆ. ಇಂದಿಗುಳಿದಿರುವುದು ನಾಮ ಮಾತ್ರ. ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯವೆಂಬ ಭಾವನೆಯು

ಹಲವಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಒಂದು ಹಿನಾಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದು ತಲುಪಿದೆ.

ಕೆಲವೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವು ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು, ನಟನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೊರತರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ. ಮೂಲವಾಗಿ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವು ಮಾನಸಿಕಾವಸ್ಥೆಗಳೆ, ಅಂದರೆ ಅದು ಸಹಜ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ನಟನಲ್ಲೂ, ಸಹೃದಯನದಲ್ಲೂ ಅಂಕುರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವು ಒಂದು ಮಾನಸಿಕಾವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ನಾಟ್ಯದಷ್ಟೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ಇದನ್ನು ತಳ್ಳಿ ಹಾಕಲು ಯಾರಿಂದಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿರುವುದರಿಂದ , ನಾಲ್ಕೂ ಅಭಿನಯಗಳು ನಾಟ್ಯದಷ್ಟೇ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸದಾಕಾಲ ಸಂಗೀತವು ಬಹಳ ಅವಶ್ಯಕ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಕ್ಷೀಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಆಂಗಿಕದ ಬಳಕೆ. ನೃತ್ಯವು -ನೃತ್ತ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯದ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಅಪೂರ್ವ ಕಲೆ, ಒಂದು ಹೊಸ ತಳಿಯ ನರ್ತನವೆನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕದ ಬಳಕೆ ಹೇಗೆ? ಎಂಬುದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ. ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಾಹ್ಯ ದೈಹಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಶೋಭಾಹೇತುವಾದ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಿಲುವಿಗೂ, ದೇಹ ಸಂಚಾರದಲ್ಲೂ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಸೊಬಗು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಾವು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ತರುವುದು ಕ್ಲಿಷ್ಟಕರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹಚ್ಚಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ಶೋಭೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸ ಹೊರಟರೆ, ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯವು ಸೌಂದರ್ಯ ರಹಿತವೆಂದಲ್ಲ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರಣಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೊತ್ತು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಲಾಸ್ಯವನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯವನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, ನೃತ್ಯವು ಒಂದು ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವ ಕಲೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಕರಣ ಹಾಗೂ ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಅವಲಂಭಿತವಾಗಿ, ನೃತ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ 'ನಾಟ್ಯ'ದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲೋಕಧರ್ಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ಯಾವತ್ತಿದ್ದರೂ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯಲ್ಲೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಅಭಿನಯ ಹಸ್ತಗಳು, ದೃಷ್ಠಿ, ಬೇಧಗಳು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಧ್ವನಿ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಹೊರತರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೃತ್ಯವು ಅಭಿನಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಕಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ತಾಳ-ಲಯ ಅನುಸರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಲಕ್ಷಣ-ಸ್ವಭಾವಗಳಿಂದ ನಾಟ್ಯ-ನೃತ್ತಗಳಿಂದ ಬಹಳ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಮೂಡಿರುವ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ನೃತ್ಯವು ಅಭಿನಯವನ್ನು ವಿಶೇಷ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರತರುವ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ (Representationel) ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವ ಕಲೆ. ಇದು 'ನಾಟ್ಯ' ಹಾಗೂ ನೃತ್ತ'ಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ರಸವನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ, ರಸಿಕರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯವು ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವ ಕಲೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು, ಕಲಾಗಾರನು ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸ್ವಯಂ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಈ ಪಯಣದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೂ ಅಭಿನಯಗಳ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಥಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೂ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲೂ ಸಹ ಭೂಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಹೋಗುವ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಭಾವೈಕತೆಯನ್ನು ನಟ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇನು? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ನಾ ಕಂಡಂತೆ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವ ಅಭಿನಯದ ಶೈಲಿ- ಭಾಷೆಯೇ'ನಾಟ್ಯ'ದಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಲನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಭಿನಯವೂ ತಾಳ ಹಾಗೂ ಲಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಬಂಧಿತವಾಗಿದೆ! ಬಂಧನದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಮನೋಧರ್ಮದ ಎಲ್ಲಾ ಎಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಎತ್ತರಕ್ಕೇರುವ ಎಡೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಗುಣವನ್ನು ನೃತ್ಯವು ನೃತ್ತದಿಂದಲೇ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಭರತನು ವಿಧಿಸಿರುವ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಪಟ್ಟು ನೃತ್ಯವು ರೇಖಾಚಿತ್ರದಂತೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿಯೂ, ಶೋಭಾಹೇತುವಾಗಿಯೂ, ಅಭಿನಯಾತ್ಮಕವೂ, ಭಾರತದ ಎಲ್ಲಾ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಗಳಿಗೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ಕಥಕಳಿಯಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ನಾಟ್ಯ ಶೈಲಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಮನೋಹರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಆದರೆ ಭರತ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ರಸಾನುಭವದ ಬೇರು, ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲೂ ಬೇರೂರಿರುವುದರಿಂದ ಇವೆರೆಡು ನರ್ತನ ಶಾಖೆಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು 'ನೃತ್ಯ' ಗುಂಪಿನಡಿಯಲ್ಲೇ ಸೇರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆಗಲೇ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ 'ನೃತ್ಯ'ವು ಬಹಳ ಅಲ್ಪ ಕಾಲ ವಿಸ್ತರದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಹೆಸರುವಾಸಿ ಕಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ ವಿದ್ಯೆ ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಶೃಂಗಕ್ಕೇರಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಭಾರತದ ಶ್ರೀಮಂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಆಳವಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ವಿದೇಶದಲ್ಲೂ ಪ್ರಚಾರಗೊಂಡಿತು. ಬೌದ್ಧ ಮತಪ್ರಚಾರದಿಂದ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹಿಂದುತ್ವದ ಪ್ರಚಾರಗಳಿಗೂ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕಲೆಗಳು ಬೆಳೆದವು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚಿಂತಿಸುವುದಾದರೆ, 'ನೃತ್ತವು' ಲಕ್ಷಣ ಪ್ರದರ್ಶಕವಾದುದಲ್ಲದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗದೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿನಿಮಯಕ್ಕೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗದೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಭೋದನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವುದು, ವಿದೇಶಿಯರಿಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಯಾಯಿತು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ದೂರದ ಮಣ್ಣಿಗೆ , ಹೊರಗಿನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಮಾತ್ರ ತಲುಪಿ, ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ ನೆಲೆ ಊರಲು ಸಾಧಿಸಿತು. ಆದರೆ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಭಾರತದಿಂದ ಪ್ರಚುರಗೊಂಡು, ವಿದೇಶಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಿರುವ ವಿದೇಶಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಭಾರತೀಯ ಮೂಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವರಿಗೆ ಅದು ಉತ್ತರ ಸಿಗದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯ' ವಿಷಯ ಅಪೂರ್ಣ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ತರ್ಕಸಿದ್ಧಾಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ನೃತ್ಯದ' ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನಾಂದಿ ಹಾಡಲಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬುದು ಶೈವ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ತಳಹದಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತಿರುವಂತ ಸಕಲ ಕಲಾರತ್ನಗ್ರಂಥ ಹಾಗಾಗಿಯೇ ತಾಂಡವ ಹಾಗೂ ಲಾಸ್ಯಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರು ಅಭಿನವಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ವಿವರಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ ನರಸಿಂಹ ಹಾಗೂ ಸೂಕರ ರೂಪವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವ

ನರ್ತನವನ್ನು, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು (Fables) ಅಂದರೆ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಂದ ಆಗುವ ನೀತಿಭೋಧ ಕಥೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದು ವಿಷ್ಣು ಅವತಾರಗಳಾದ ನರಸಿಂಹ, ಸೂಕರಗಳನ್ನೂ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಶೈವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೂ, ಅದರ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಮನೆ ಮಾಡಿದೆ. 'ಹಲ್ಲೀಸ'ದಂತಹ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಾಗಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು ನಡುವಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಸುತ್ತಲೂ ಗೋಪಿಯರು ನಾಯಕಿಯರಂತೆ ಅವನ ಸುತ್ತಲು ನರ್ತಿಸಿರುವುದು ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಯಕ - ನಾಯಕಿ ಭಾವದ ಮೊದಲ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನಮಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಸಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ನಾಯಕರು, ಹಲವು ನಾಯಕಿಯರೊಡನೆ ನರ್ತಿಸಿದರೆ, 'ಹಲ್ಲೀಸ'ದಲ್ಲಿ ಹಲವು ನಾಯಕಿಯರು ಮತ್ತು ಒಂದೇ ನಾಯಕ. ತಾಂಡವ ಹಾಗೂ ಲಾಸ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಯು ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ನಾಯಕಿ ಭಾವವಿಲಾಸದ ರಸವನ್ನು ಬೆಸೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೋಜನ ಭಾವ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ಪಿಂಡೀ ಬಂಧದ ವಿವಿಧ ಆಕಾರಗಳಾದ ಗುಲ್ಮ, ಶೃಂಕಲ ಹಾಗೂ ಲತಾಗಳನ್ನು, ನರ್ತಕಿಯರು, ಆರು, ಹನ್ನೆರಡು ಹಾಗೂ ಎಂಟರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅವಕಾಶವೂ ಇದೆ. ಅಂತೆಯೇ 'ಕರ್ಚರಿ' ಎಂಬ ವಸಂತ ಮಾಸದ ನರ್ತನವೊಂದು ಬಹಳ ಲಾಲಿತ್ಯದಾಯಕವಾಗಿ, ಹೂವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಾ, ನರ್ತಿಸುತ್ತಾ, ಮುಂದೆ ಗುಲ್ಮ, ಶೃಂಕಲ ನರ್ತನ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಾಳಾಕ್ಷರಗಳು, ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಮೊಳಗುತ್ತದೆ. ಬೋಜನು ಕರ್ಚರಿಯನ್ನು ನಾಟ್ಯ - ರಾಸಕವೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ನಾಟಿಕವಾಗಿ ರಂಜನಪ್ರಧಾನವಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನರ್ತನ ಹೇರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹರ್ಷನ ರತ್ನಾವಳಿಯ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ, ವತ್ಸರಾಜನ ನಗರಿಯ ನಾಗರಿಕರು ವಸಂತನನ್ನು ಆಚರಿಸುವ ದೃಶ್ಯ, ಇದು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವಾಗ ದ್ವಿಪದಿ - ಕಂದ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಸಂತದ ಮೇಲಿನ ಮೂರು ಗತಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ದಾಮೋದರ ಗುತ್ತರ 'ಕುಟ್ಟನಿಮತ್ತ'ದಲ್ಲಿ ಇದು ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

'ಸತ್ತಕ' ಎಂಬುದೂ ನಾಟಿಕಾದಂತೆ, ಸಂಗೀತ - ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಅಧಿಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ, ರತ್ನಾ ವಳಿಯ ನಾಲ್ಕನೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ವತಸಾವಿತ್ರಿ ವ್ರತವನ್ನು ಆಚರಿಸಲಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನರ್ತನವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲಾಸ್ಯ ನರ್ತನ, ದಂಡ ರಾಸಕ, ಹಾಸ್ಯ ನರ್ತನ, ಬೇಟೆಗಾರರ ನೃತ್ಯ, ರೌದ್ರ ರಸಾನುಭವದ ಭೀಕರ ನರ್ತನ, ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿ ಮಾಡುವ ನರ್ತನ, ಸ್ಮಶಾನ ಅಭಿನಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತ, ವಾದ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ನರ್ತಕಿಯರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯದ ಕುರುಹುಗಳು ವಿವಿಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತೆರೆ ಕಂಡುದುದಕ್ಕೆ ರತ್ನಾವಳಿ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಭೋಜನಿಂದ ವಿವಿರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ದೊಂಬಲಿಕ'ವು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಂದ 'ದೊಂಬಿಕಾ' ಎಂದು ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದನ್ನು ಚೂಡಮಣಿ 'ದೊಂಬಿಕ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಹಸ್ಯ ಪ್ರಣಯ ವಿಚಾರವೇ ವಸ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ 'ನಾಚ್' ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ನರ್ತಕಿಯು ದೊಂಬ - ಗಾಯನದ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಗಾರರ ಸಹಾಯದಿಂದ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯು, ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪಾತ್ರದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸದೇ, ತನ್ನದೇ ಆದ ವಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ, ನಾಯಕ - ನಾಯಕಿಯರ

ನಡುವಿನ ಗುಪ್ತ - ಪ್ರೇಮವನ್ನು, ಹಾಡಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರಹಸ್ಯ - ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಧೂತಿ - ಧೂತರನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಕೆಲವೊಂದು ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಆಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ದೊಂಬ ನರ್ತನವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೃತ್ತ ಭಾಗವನ್ನೇ ಹೊಂದಿ ಅದರ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಮಸೃನ್ನಾ ಅಥವಾ ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಆಗಿದೆ.

ಭೋಜನು ಹನ್ನೆರಡು ರೀತಿಯ ಉಪ ರೂಪಕಗಳನ್ನು - ಶ್ರೀಗಧಿತ, ದುರ್ಮಲಿಕ, ಪ್ರಸ್ಥಾನ, ಕಾವ್ಯ, ಭಾಣಕ, ಭಣಿಕ, ಗೋಷ್ಠಿ, ಹಲ್ಲೀಸಕ, ನರ್ತನಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಣಕ, ರಾಸಕ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯ- ರಾಸಕ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಣಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾಮದಹನವೆಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಹನ್ನೆರಡೂ ವಿಧಗಳಿಗೆ ಲಿಖಿತ ಸಂಗೀತ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದಕ್ಕೂ ಅಭಿನಯವಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಶ್ರೀಗದಿತ, ದುರ್ಮಿಲಿಕ, ಪ್ರಸ್ಥಾನ, ಕಾವ್ಯ, ಬಾಣಕ ಹಾಗೂ ಬಾಣಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. 'ಗೋಷ್ಠಿ'ಯು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಮೂಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತದೋ ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ನರ್ತನಕನವು ಖಚಿತವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ರಚನೆಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹಲ್ಲೀಸಕ, ರಾಸಕ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯ ರಾಸಕದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯವಿದ್ದು, 'ನೃತ್ಯ'ವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ರಾಸಕ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯ ರಾಸಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಗೀತ ರಚನೆಗಳಿವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಣಕದ ವಿವರಣೆಯಿಂದ, ಅದು ಕೇವಲ ಮೌಕಿಕ ಹಾಗೂ ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ರೂಪಕ ಅಥವಾ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಮದಹನದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಭಿನಯ ನಿರೂಪಣವಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ದೊಂಬಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳಿದ್ದರೂ ಪದ - ಪದಕ್ಕೂ ಅಭಿನಯ ಸೂಚಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೆಂದರೆ, ಈ ತಿಳಿಸಿದ ಉಪರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯದ' ಛಾಯೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಬೃಹತ್ತಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು ಎಂಬ ತರ್ಕವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭೋಜನ ಶೃಂಗಾರ್ ಪ್ರಕಾಶವು ಈ ತರ್ಕವನ್ನು ವಾದಿಸುವಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಸಹಾಯ ಗ್ರಂಥವೆಂದು ತಿಳಿಯಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ 'ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ' ಹಾಗೂ 'ಸಂಗೀತ ಸಮಯಸಾರ'ದಲ್ಲಿ 'ಪೇರನ' ಎಂಬ ಅಭಿನಯ ನರ್ತನವನ್ನು ಮಾಳವಿಕಾಳು 'ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರಾ'ದಲ್ಲಿ ಕಲಿತ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. 'ಪೇರನ'ವು, ಗೊಂಡಾಲಿಯಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯ ದೇಶಿ ನೃತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಶಾರದಾತನಯರ 'ಭಾವಪ್ರಕಾಶವು', ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವವರಿಗೆ ಬಹಳ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಶಾರದಾತನಯರು ಬರೆದಿರುವ ರೀತಿಯು ಅನೇಕ ಗೊಂದಲಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡುತ್ತದೆ. ಉಪರೂಪಕಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಶಾರದಾತನಯರು, ದಶವಿಧ ನಾಟಕ-ಯಾ-ರೂಪಕಗಳನ್ನು ರಸಾತ್ಮಕವೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ, ಭಾವಾತ್ಮಕ ಉಪ - ರೂಪಕ ವಿಧಗಳು ಇಪ್ಪತ್ತು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ 'ಟೋತಕ', 'ನಾಟಿಕ' ಹಾಗೂ 'ಸತ್ತಕ' ವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಮುಂದೆ, ಈ ಮೂರು ವಿಧಗಳು ರೂಪಕವೆಂದೂ, ಉಪರೂಪಕವೆಂದೂ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಏಳನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ, ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಮೂರು ವಿಧಗಳನ್ನು ೨೦ ಉಪರೂಪಕಗಳ ಮೊದಲ ಮೂರು ವಿಧಗಳೆಂದು ಕರೆದು, ಅವು ನೃತ್ಯದ ವಿಧಗಳು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಅವು ಭಾವಾಶ್ರಯ, ಮುಂದೆ

೧೬೧ನೇ ಪುಟದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಾವಾಶ್ರಯದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಮಿತಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾ, ಅವು 'ದೊಂಬಿ'ಗೇ ಮಾತ್ರ ಸೇರಿದವು ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಲವರ ಪ್ರಕಾರ 'ದೊಂಬಿ'ಯು ಮಾತ್ರ ಉಪರೂಪಕ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಎಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, 'ತೋಟಕ', 'ನಾಟಿಕ' ಹಾಗೂ 'ಸತ್ತಕ'ಗಳನ್ನು 'ನೃತ್ಯ' ವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

डोम्बी श्रीगदित भाण : भाणीप्रस्थानरासका
काव्यं च सप्त नृत्यस्य मेदा : स्थुक्तेडपि भाणवतु
इत्याह : केचिकन्चे तानू सवत्रि नृत्यात्मकानू विदु :

ಈ ವಾಕ್ಯಗಳು ತಿಳಿಸುವುದೆಂದರೆ, ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಏಳು ವಿಧಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹತ್ತು ಇತರೆ ವಿಧಗಳಿವೆ. ಶಾರದಾತನಯನೇ ಹೇಳುವಂತೆ, ಲೇಖಕರು ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ವಿಂಗಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಾರು ಯಾವ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನೃತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ, ಭರತನಲ್ಲದೆ, ಇತರ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರಾದ ಶಾರದಾತನಯ, ಬೋಜ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತರು 'ನೃತ್ಯ'ದ ಸುಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಆಗಲೇ ರೂಪಕಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿರುವುದು ಖಚಿತವಾಗಿದೆ.

ನೃತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಜೈನ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿರುತ್ತದೆ. 'ರಾಜ ಪ್ರಶ್ನೆಯ'ದ ಇಪ್ಪತ್ತ ಮೂರನೇ ಸೂತ್ರವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ನಾಟ್ಯವಿಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೆರಡು ರೀತಿಯ ನಾಟ್ಯ ವಿಧಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವೂ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದಲ ನಾಟ್ಯ ವಿಧವನ್ನು

स्वस्तिक - श्रीवत्स - नन्धावर्त - वर्धमानक - भद्रासन -
सत्य दर्पण - मड्डुल - भकितचितं नाम दिव्यं नादचविधिमुप दर्शयति

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಾವಿಂದು ಕಾಣುವ ಭರತನಾಟ್ಯದ ನೃತ್ಯದಂತೆ ಅಂದರೆ, ನಾಚ್ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಬಹಳವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ, ಸಿಂಹ, ಸಿಂಹನಂದನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಎರಡನೇ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ, ಭಕ್ತಿಭಾವದ ಚಿತ್ರಣ, ಜೊತೆಗೆ ವೃತ್ತಾಕಾರದ ಹಾಗೂ ಸಾಲು ನರ್ತನ, ಹೂವಿನಾಕಾರ, ಕಮಲದ ದಳದ ಆಕಾರ, ಕಡಲಿನ ಅಲೆಗಳು, ವಂಸತಿ - ಬಳ್ಳಿಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾನವಕ, ಮತ್ಸ್ಯಾಂದ, ಮಕರಾಂದ, ಜರಾಮಂದ ಮುಂತಾದವು ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಮೂರನೇ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ನಡಿಗೆ ಅಂದರೆ ಇಹಮೃಗ, ವೃಷಭ, ನರ, ಮಕರ, ವಿಹಗ, ವ್ಯಾಲ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆರರಿಂದ ಹತ್ತರ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರು

ಉದಯಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ಅಸ್ತಮಿಸುವುದು, ಗ್ರಹಣಗಳು, ನಾಗ, ಯಕ್ಷರು, ಭೂತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಪ್ಪತ್ತರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ನಾಲಕನೇ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಅಶೋಕ, ಮಾವು, ಬಳ್ಳಿಗಳು, ತಾವರೆ, ವಾಸಂತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು.

ಇಪ್ಪತ್ತೈದರಿಂದ ಮೂವತ್ತರವರೆಗೆ, ಅಂಚಿತ, ರಭಿತ, ಆರಭಟ, ಭಾಸೋಲ, ಆರಭಟ - ಭಾಸೋಲ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆರಭಟಿ ಎನ್ನುವುದು ವೃತ್ತಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಮೂವತ್ತೆರಡನೇ ವಿಧಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಮಹಾವೀರನ ಜೀವನಕಥೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ದರ್ಸ್ಟಾಂತಿಕ'ವು ಮೊದಲನೆಯದು.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ 'ನೃತ್ಯ' ಬೆಳೆಯಲು, ಅದಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಗಿ ಪಾರ್ವತೀ ದೇವಿಯ ಲಾಸ್ಯವು ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿದೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಶಿವನು ಗಂಭೀರವಾದ ತಾಂಡವದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನರ್ತಿಸಿದರೆ, ಪಾರ್ವತಿ ದೇವಿಯು 'ಸ್ವಯಂ ಆಗಿ ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣ' ನರ್ತನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿರುವುದು ತಿಳಿದ ವಿಷಯವೇ. ಅಭಿನಯಭಾರತಿಯು

रेचकैवडुहारैरच नृत्यन्तं वीक्ष्य गड करमु ।
सुकुमारप्रयोगेण नृत्यत्ती चैव पार्वतीमू ।।
(नृत्यति स्म च पार्वती)

ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗುವುದೆಂದರೆ, ಶಿವನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ತಾಂಡವದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಾದ ನಿಲುವು ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳನ್ನೇ ಪಾರ್ವತಿಯು ಮೃದುವೂ - ಲಾಲಿತ್ಯವೂ ಆದ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದರು. ಆದರೆ, ಇದನ್ನೇ 'ನೃತ್ಯ' ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಲಾಸ್ಯವು ಆಗ ತಾಂಡವಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ಮೋಹನ ನರ್ತನವಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುವ ಅಭಿನಯ, ಶೂನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ಯಾವುದೇ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭವನ್ನಾಗಲಿ ಅದು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ, ಶುದ್ಧ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಇದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಮೃದು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ, ಶೃಂಗಾರ ರಸವನ್ನು ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತಾ, ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಶೃಂಗಾರ ವಿಲಾಸಗಳನ್ನು ಲಾಸ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಲಾಸ್ಯವು ನೃತ್ತ, ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು ಎಂದಾಯಿತು. ನೃತ್ಯ - ಲಾಸ್ಯವೆಂಬುದು ಸುಕುಮಾರ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಉದ್ಧತವಾದ ನೃತ್ಯ ತಾಂಡವವು ಮಹೇಶ್ವರನ ಮೇಲಿನ ಗೀತ ರಚನೆಗಳು, ಆವಿದ್ಧ ರೀತಿಯ ಅಂದರೆ, ಡಿಮ, ವ್ಯಾಯೋಗ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ನಾಲ್ಕನೇ ಅದ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ದೇವಸ್ತುತ್ಯಾಶ್ರಯ', ಅಂದರೆ, ಮಾರ್ಗ ರಚನೆಯ ಹಾಡುಗಳು ಶಿವನನ್ನೇ ಸ್ತುತಿಸಲೋಸುಗ ಬರೆಯಲಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ

ಹೊಂದಿಸಿದ್ದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವೇದಗಳಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೆಂಗಳೆಯರು ನರ್ತಿಸುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯೆ - ಮಧ್ಯೆ ನಿಲುವುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಹಾಡಿಗೆ ತಕ್ಕ ಅಭಿನಯವೂ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೇ 'ನೃತ್ಯ'ದ ಮೂಲ ರೂಪ. ಆದರೆ ಭರತನು ಶಿವನ ಮೂಲಕ, ಇವು ತಾಂಡವಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಅಂಗಹಾರವೆಂದು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

वर्धमानकयोगेषु गीतेष्वास रितेषु च ।
महागीतेषु चैवार्थनू सम्यसेवभिनेष्यसि ।।

ಆದರೆ, ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ 'ಶೃಂಗಾರ' ವಿಚಾರವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು, ಲಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ತಾಂಡವಗಳು, 'ನೃತ್ಯ' ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥಾಭಿನಯ ನಿರೂಪಣಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವು.

ನಾವು ದಶರೂಪಕವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಲಾಸ್ಯವು (ನೃತ್ತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಳ) ಸಮಗ್ರ ಗುಣ ಹೊಂದಿರುವ ನರ್ತನ ವಿಧಿ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೊರಕದ ನೃತ್ಯದ ವಿವರಣೆ ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ದನಂಜಯನು ನೃತ್ತಾನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಕಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾ ;

ಮಧುರೋದ್ಧತ ಭೇದೇನ ತದ್ವಯಂ ದ್ವಿವಿಧಂ ಪುನಃ

ಲಾಸ್ಯತಾಂಡವರೂಪೇಣ ನಾಟಕಾದ್ಯುಪಕಾರಕಮ್

ನೃತ್ಯನೃತ್ತಗಳೆರಡೂ ಮಧುರ ಮತ್ತು ಉದ್ಧತ ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿಂದ ಮತ್ತೆ ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿದೆ. ಲಾಸ್ಯ ಎಂದರೆ ಮಧುರ, ತಾಂಡವ ಎಂದರೆ ಉದ್ಧತ. ಈ ಎರಡು ರೂಪಗಳಿಂದ ಅವು ನಾಟಕಾದಿ ದಶರೂಪಗಳಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಸುಕುಮಾರವಾದ ನೃತ್ತನೃತ್ಯಗಳೆರಡಕ್ಕೂ 'ಲಾಸ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಉದ್ಧತವಾದ ನೃತ್ತನೃತ್ಯಗಳೆರಡಕ್ಕೂ 'ತಾಂಡವ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅವು ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ದಶ ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಸಹಾಯಕಾರಿಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು 'ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ' ಎತ್ತಿ ಹೇಳಿದೆ. ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ, ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ನೃತ್ಯವು ಶೋಭೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದರಿಂದ ನೃತ್ಯವು ಉಪಕಾರಿಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ನೃತ್ಯವು ನಾಟಕ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ, ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಯಿತು. ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿರುವ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಇದು ವಿವರಣೆಯಲ್ಲ.

ನಾಲ್ಕನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಭರತನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ತಾಂಡವವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಲಾಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವು ಮೃದು ಶೃಂಗಾರದ ದೇವಸ್ತುತಿಗಳು. ಜೊತೆಗೆ ಧನಂಜಯನೂ ಇತರರೂ ಕೂಡಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುವುದು ತಾಂಡವದಲ್ಲಿ, ಲಾಸ್ಯವು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಲಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾಂಡವವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ 'ಲಾಸ್ಯ' ಹಾಗೂ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ, 'ನೃತ್ಯದ' ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯವೃಕ್ಷದ ಬೀಜಾರೂಪವನ್ನು ಲಾಸ್ಯದಿಂದಲೇ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಲಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ತಾಂಡವಗಳು ಅವಳಿ ನರ್ತನ ಪರಂಪರೆಗಳಾಗಿ ನಾಟಕಗಳ ಶೋಭಾರತ್ನಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಅನಂತರ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕೈದು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಮತ್ತೆ ಕತ್ತಲೆ. ಆರು, ಏಳು ಎಂಟು - ಈ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು' ಕುರಿತು ಹಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾದರೂ ಈವರೆಗೆ ದೊರೆಯುವ ನಾನ್ಯದೇವ, ಆಚಾರ್ಯ ಕೀರ್ತಿಧರ, ಉದ್ಭಟ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರ ಹೆಸರಷ್ಟೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಒಂಬತ್ತು ಹತ್ತು ಹನ್ನೊಂದು - ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಸ್ತ್ರ ವಿಷಯಕವಾದ ಅನೇಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ವಿಮರ್ಶೆಗಳೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಹೊರಬಂದವು. ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟ, ಶ್ರೀ ಶಂಕುಕ, ಭಟ್ಟನಾಯಕ, ಭಟ್ಟಯಂತ್ರ, ಭಟ್ಟತೌತ, ಭಟ್ಟ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಮೊದಲಾದವರಿಂದ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದ ಹಾಗೂ ರಸಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಒಂದು ನೆಲೆ ದೊರಕಿದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ, 'ದಶರೂಪಕ' ಆವಿಷ್ಕೃತವಾಯಿತು. ದಶರೂಪಕವು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನೃತ್ಯದ ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತದೆ.

'ಅನ್ಯದ್ಭಾವಾಶ್ರಯಂ ನೃತ್ಯಂ' ಅಂದರೆ,

ಭಾವವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವ ನೃತ್ಯವು ನಾಟ್ಯದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕದ ನವಯುಗದ ಅನುವಾದಕರು ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಹೀಗೆಂದು ಬಹಳ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಡೋಂಬೀ, ಶ್ರೀಗದಿತ, ಭಾಣ, ಭಾಣೀ, ಪ್ರಸ್ಥಾನ, ರಾಸಕ, ಕಾವ್ಯ - ಈ ಏಳ ನೃತ್ಯಭೇದಗಳು ಕೂಡ 'ಭಾಣ'ವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. 'ಭಾಣ'ವು ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಭಾಣವನ್ನು ಹೋಲುವ ಮೇಲಿನ ಏಳು ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೂಡ ರೂಪಕಭೇದಗಳೇ ಆಗಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ರೂಪಕಭೇದಗಳು ಕೇವಲ ಹತ್ತು ಎಂಬ ಮಾತು ಎಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸಂದೇಹ ಬರಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಧನವಾಗಿ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ನೃತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿ ಅದು ರೂಪಕದಿಂದ ಬೇರೆಯೆಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನೃತ್ಯವು ಭಾವವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದು, ನಾಟ್ಯವು ರಸವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದು, ಅವುಗಳ ವಿಷಯ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿವೆ. 'ನೃತ್ಯ' ಎಂಬುದು 'ನೃತ್' ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ನೃತ್ ಎಂದರೆ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪ, ಎಂದರೆ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು, ನಾಟ್ಯದ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಅಂಗೀಕಾಭಿನಯ ಮಾತ್ರ. ನೃತ್ಯ ಮಾಡುವಾತನಿಗೆ 'ನರ್ತಕ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯವು ಕೇವಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ನಾಟ್ಯವು ರಸವಿಷಯ ಎನಿಸಿದೆ. ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ, ಅನುಭವವಿಭವವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಾಭಿನಯ ಉಂಟು. ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೃತ್ಯನೃತ್ತಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ನೃತ್ಯವು ಅನುಕರಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ, ಅಭಿನಯಶೂನ್ಯವಾದ ನೃತ್ತದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆಯಲ್ಲದೆ, ಅದರಂತೆಯೇ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಭಿನಯವುಳ್ಳ ನಾಟ್ಯವು ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯವುಳ್ಳ ನೃತ್ಯದಿಂದ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ.

ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ವಿವರಣೆಯಿಂದ 'ನೃತ್ಯವು' ವಾಚಿಕಾ, ಆಹಾರ್ಯ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ ವಿರಹಿತ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಮಾತ್ರ ಎಂದೂ, ನೃತ್ಯವು ಕೇವಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಟ್ಟುವ ವಸ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಗೌಣವೆಂದೂ, ನೃತ್ಯವು ಅನುಕಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರಸವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸದೆ ಬರೀಯ ಭಾವಾಶ್ರಯ ಮಾರ್ಗವೆಂಬುದರ ಪರಿಚಯ ನಮಗಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ, ನಾವಿಂದರಿಯುವ ನೃತ್ಯದಿಂದ, ಈ ವಿವರಣೆ ಅನತಿ ದೂರದಲ್ಲಿದೆ. ಇಂದು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯವು ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳ ಪೂರ. ರಸೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ

ಮಾಡುವುದು ನೃತ್ಯದ ಪರಮೋದ್ದೇಶ. ನೃತ್ಯವು ಕೇವಲ ದಾರ್ಶನಿಕ ಆನಂದವಲ್ಲದೆ, ಜೀವಾತ್ಮವನ್ನು - ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿಗೆ ಸೇರಿಸುವ ಸೇತುವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೂ, ಭರತನು ವಿವರಣೆಗೆ ಎಡೆಮಾಡದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು ವಿಚಾರವೊಂದನ್ನು ಧನಂಜಯನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ನೀಡಿ, ನೃತ್ತ - ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಭೇದಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವುದು ಶ್ಲಾಘಿಸಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯವೇ.

ವೇದಗಳು - ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಲಿಖಿತ ಆಧಾರ. ಅಂತೆಯೇ ಒಂದು ವಿಷಯದ ನಿಖರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದು ವಾದಿಸುವಲ್ಲಿ ಶಾಸನಗಳೂ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಜೊತೆಗೆಯೇ ಲಿಖಿತ ರೂಪದ ಆಧಾರವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ನೃತ್ಯ'ವು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

ಕನ್ನಡದ ಆದಿ ಕವಿ ಪಂಪನು ಆದಿ ಪುರಾಣದ ಏಳನೇ ಆಶ್ವಾಸದ ಜನ್ಮಾಭಿಷೇಕ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ, ಅಪ್ಸರೆಯರ ಹಾಗೂ ದೇವಾಂಗನೆಯರ ನರ್ತನವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ನಂತರ ಇಂದ್ರನ ಆನಂದ ನೃತ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಂಪನ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ.

'ರಸಭಾವಾಭಿನಯಂಗಳಂ ಭುಜಲತಾಭ್ರೂಚಾಪನೇತ್ರೋತಲ'

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ರಸ ಪ್ರದಾನವಾದ ಅಭಿನಯ ಭಾಗವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕರಣಾಂಗಹಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನೃತ್ತ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಅಭಿನಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯೆಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವಂತಿತ್ತು. ಆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ 'ನೃತ್ಯ' ರೂಪದ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಇಂದ್ರನ ಈ ನೃತ್ಯದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತಗೊಂಡು, ಆತನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ ನೀಲಾಂಜನೆ ಎಂಬ ನರ್ತಕಿ ತನ್ನ ನೃತ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಅಮರಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ವೃಷಭದೇವನಿಗಿದ್ದ ಲೌಕಿಕ ಜೀವನದ ಹಂಬಲವನ್ನು ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿಸಿ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕದ ಕಡೆಗೆ ಒಯ್ಯಲು ನೀಲಾಂಜನೆಯ ಅಮೋಘ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ, ಇಂದ್ರನು ಮಾಡುವ ಕೊನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ. ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನರ್ತನಾದಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ವೃಷಭದೇವನ ಕಣ್ಮನಸ್ಸನ್ನೇ ಸೂರೆಗೊಂಡ, ನೀಲಾಂಜನೆಯ ಹಾವಭಾವಾಭಿನಯ ಪೂರಿತ ನರ್ತನವು ' ನೃತ್ಯ' ಪ್ರಕಾರದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಬುನಾದಿಯಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದ ಒಂಭತ್ತನೇ ಆಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿನ 'ಪರಿಷ್ಕ್ರಮಣ ಕಲ್ಯಾಣ'ದ ವರ್ಣನೆಯೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ, ರನ್ನನೂ ಕೂಡ ಇಂದ್ರನ ಆನಂದ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅತ್ಯಮೋಘವಾಗಿ ಮೂವತ್ತೇಳು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ದೇವಾಂಗನೆಯರ ವಿಚಿತ್ರ ನರ್ತನದ ಬಗೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರನ್ನನು ಈ ನರ್ತನಹಬ್ಬವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಇಲ್ಲಿ ನವರಸ ಭಾವಗಳನ್ನು, ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮೂವತ್ತಮೂರು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನೂ, ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾದ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನೂ, ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಪ್ರಾಕಾರಗಳನ್ನೂ, ಭಾರತಿ, ಆರಭಟಿ, ಸಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಕೈಶಿಕೀ ನೃತ್ತಗಳನ್ನೂ, ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ಪ್ರಾಂತೀಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ, ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನೂ, ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅಜಿತನಾಥ

ಪುರಾಣದ ಐದನೇ ಆಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರನ್ನನೇ ವಿವರಿಸುವಂತೆ ಇದೊಂದು ವಿಚಿತ್ರ ನರ್ತನ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶವೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಒಳಗೊಂಡು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸುವುದೂ ಗ್ರಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ನೃತ್ಯದ ಹುರುಳು ಹೊಸೆದಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ, ಹೊರತು ಭರತನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಪೀಠಿಕೆ ಇದಲ್ಲ.

ಹತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥವು ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಇಡೀ ಭಾರತದಲ್ಲೇ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ್ದಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸವೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲಿ, ನಾಟಕವಾಗಲಿ, ನರ್ತನವಾಗಲಿ, ಸಂಗೀತವಾಗಲಿ, ಪ್ರಸಂಗ-ಪ್ರವಚನಗಳಿರಲಿ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವಿರಲಿ, ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ದೇವರ ತತ್ವವನ್ನೂ -ಪರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಕಾಲ ಆದಾಯಿತು. ದೇವರ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗುತಿತ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ವ್ಯವಹಾರಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ವೃತ್ತಿಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲೂ 'ಜ್ಞಾನವೇ ಮಿಗಿಲು' ಎಂಬ ತತ್ವ ಬೇರೂರಿ, ಸಾಧು-ಸಂತರ, ಶರಣರ, ಗುರುಗಳ, ದಾಸರ, ವಾಗ್ಮಿಗಳ ಬೋಧನೆ ಉತ್ತುಂಗ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಭಕ್ತಿಯ ಸಾರವನ್ನೇ ಸಾರತೊಡಗಿದವು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಭರತನು ನೆಲೆ ಹಾಕಿದ ಎಂಟು ರಸಗಳೊಂದಿಗೆ ಶಾಂತರಸವೆಂಬುದು ಸೇರಿಕೊಂಡು, ಎಲ್ಲಾ ರಸವೂ ಶಾಂತರಸದಲ್ಲಿ ಲೀನಗೊಳ್ಳುವ ಭಕ್ತಿ ತತ್ವವನ್ನು ಮೆರೆದವು. ಭಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಆನಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಸರ್ವ ಚರಾಚರಗಳಿಗೂ ಅವಶ್ಯವಾದ ನೆಮ್ಮದಿ -ಶಾಂತಿಯ ಪಥವನ್ನು ಭಕ್ತಿಪಂಥವು ಮೆರೆದವು. ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯವು ದೇವರ ಸುಂದರ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಜನರನ್ನು ತಲುಪಿಸಿದವು. ಶ್ರೀ ಪಾದರಾಯರು, ಪುರಂದರದಾಸರು, ಜಗನಾಥದಾಸರು, ಕನಕದಾಸರು, ವ್ಯಾಸರಾಯರು ಅಂತೆಯೇ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಹಲವಾರು ದಾಸರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು, ನೃತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು.

ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಭಿನಯ ಭೂಷಣ, ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಭರತಕಲ್ಪ ಲತಾಮಂಜರಿ ಮೊದಲಾದ ಈಚಿನ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದವು.

ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂ ತಥಾ ನೃತ್ಯಂ
ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ॥
ಎಂಬ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಮಾತೂ ಸ್ಮರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಕನಕದಾಸರ 'ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು ಸೇವೆಯನ್ನು ಕೊಡೊ ಹರಿಯೆ', ಪುರಂದರದಾಸರ 'ಭಾಗ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಬಾರಮ್ಮ', ವ್ಯಾಸರಾಯರ 'ಕೃಷ್ಣಾ ನೀ ಬೇಗನೆ ಬಾರೋ' ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನೃತ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚನೆಗೊಂಡಂತಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪುರಂದರದಾಸರು "ಆಡಿದನೋ ರಂಗ" ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ, ಅಪ್ಸರಾ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಬಗೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಹಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ರಂಭೆ ಊರ್ವಶಿ ರಮಣಿಯರೆಲ್ಲರು

ಚೆಂದದಿ ಭರತನಾಟವ ನಟಿಸೆ....

ದಾಸಶ್ರೇಷ್ಠರ ಈ ರಚನೆಗಳು ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ, ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ, ಅಮೂಲ್ಯ ರತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. ದೇವರನ್ನು ತಲುಪಲು ಸಂಗೀತದಂತೆ, ನೃತ್ಯವು ಮಾರ್ಗವಾಗಿದ್ದು, ನಾವಿಂದಿಗೂ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವ ಷೋಡಷೋಪಚಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು. 'ನೃತ್ಯಂದರ್ಶಯಾಮಿ' ಎಂಬುದು ನಿತ್ಯವೂ ಸಲ್ಲಿಸಲಾಗುವ ವಿಶೇಷ ಪೂಜಾ ಕೈಂಕರ್ಯ ವಿಧಿ.

ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯವರ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ' ಕ್ರಿ.ಶ. 1660ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯದ ಪರಿಚಯ ನಮಗೆ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವೃಂದ ನಾಟ್ಯಗಳನ್ನೂ ಕವಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

"ಅಮರಕಾಂತಾ ನೃತ್ಯ ನಾಗಕನ್ಯಾ ನೃತ್ಯ" " ನಿರ್ಮಿರ್ದ ತಾರಾಂಗನಾ ನತ್ಯ

" ಪುಷ್ಕಲತಾ ನೃತ್ಯ" " ಕಲ್ಪವತಾ ನೃತ್ಯ' "ಬಾಷ್ಪ ವಿದ್ಯುಲ್ಲತಾ ನೃತ್ಯ"

" ಪುಷ್ಪಕ ನೃತ್ಯದ ತೋರ್ಸಾಗ ಮುದದಿಂದ। ಭಾಷ್ಪಾಂಬುಗಳು ಬಾರದಿಹವೆ"

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನರ್ತಕಿಯರ ಸಂಖ್ಯೆ, ರಚನೆ, ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸಮೂಹ ನರ್ತನವು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜದಾಸಿ ಹಾಗೂ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತಿತ್ತು ಎಂಬುದಾಗಿ ಡಾ।। ಚೂಡಾಮಣಿ ನಂದಗೋಪಾಲ್‌ರವರು ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ನೃತ್ಯಗಳು ಭರತೇಶ ವೈಭವದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ತುಲಾಜಾನ ಆಳ್ವಿಕೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (೧೭೬೩-೮೭) ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆರಾಧ್ಯ ಮೂರ್ತಿಗಳಾದ ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು, ಮತ್ತು ಶ್ಯಾಮಾ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸದೃಶ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಧನ್ಯತೆಯಿತ್ತರು. ಅರಸ ರಾಜ್ಯದ ಸುತ್ತಣಿಂದ ಉತ್ತಮ ನೃತ್ಯ ಗುರುಗಳನ್ನೂ, ನರ್ತಕರನ್ನೂ ಕರೆಕಳುಹಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ. ಇವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಸ್ವರಜತಿಗಳು, ವರ್ಣಂಗಳು, ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದವು.

ಮಾರಾಠ ದೊರೆ ಶರಭೋಜಿ (೧೭೯೮-೧೮೩೨)ಯವರ "ನಿರೂಪಣಗಳು" "ಏಕಾರ್ಥ ನೃತ್ಯ" ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಂದರೆ, ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನೃತ್ಯಗಳು ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಒಂದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಏಳು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟು ರಚನೆಗಳು ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ "Single line Meaning" ಅಂದರೆ ಏಕಾರ್ಥವನ್ನು ಬೆಳಸಲು ಈ ನಿರೂಪಣಗಳು ಸಹಾಯಕವಾದವು. ನಂತರದಲ್ಲಿ

ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರಿಂದ ಏಕಾರ್ಥವು, ಪ್ರಥಗರ್ತವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟ್ಟಿತ್ತು. ಪ್ರಥಗರ್ತವೆಂದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿತಗೊಂಡು, ವಿಭಿನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಷಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅಂಕಣ, ನೃತ್ತಾ, ನೃತ್ಯಗಳು, ನಾವಿಂದು ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಇದನ್ನೇ. 'ಸಾದಿರ್' ನರ್ತನ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಪ್ರಚಲಿತನಾಗುವ ಮುನ್ನ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ, ತಮಿಳು ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯಗಳು, ತೆಲುಗಿನ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕಲಾವಿದರೂ ಹಾಗೂ ಮರಾಠರ "ನಿರೂಪಣ" ಸಂಪ್ರಾದಾಯ. ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯಾರ್ಥವನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. "ಸಾದಿರ್ ಕಛೇರಿ"ಯು ಅಭಿನಯಾಂಶಗಳಿಂದಲೇ ರೂಪ ಪಡೆದರೂ ತಮಿಳಿನ ಜಾನಪದ ನರ್ತನಗಳಾದ ಕಾವಡಿ, ಕರಗಂ ಹಾಗೂ ಒಯಿಲಾಟಂಗಳಿಂದ ಹೆಕ್ಕಲಾದ ಅಡವುಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿಸಿ ಹೊಸ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನಾಯಕರಿಂದ ಕಾಮಾತುರವುಳ್ಳ ರಚನೆಗಳೂ, ಮಾರಾಠರ ನಿರೂಪಣಗಳೂ ಪ್ರಚಲಿತವಿತ್ತು. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತ ಬ್ಯಾಲೆ ರೂಪ. ಹರಿಕಥಾ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯು ದೇವರ ಲೀಲಾಕಥೆಗಳನ್ನು ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಗ-ತಾಳ ಬದ್ದವಾಗಿ ಹಾಡಿಕೊಂಡು, ನರ್ತಿಸುತ್ತಾ, ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಈ ಶೈಲಿ, ಮರಾಠ ರಾಜ್ಯದೊಳಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳಿಂದ ಕಥಕ್ ನರ್ತನದ ರೂಪ ಪಡೆದರೆ, ದಕ್ಷಿಣದ ತಂಜಾವೂರು ರಾಜಾಡಳಿತದಡಿ ಸಾದಿರ್ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿತು. ತಂಜಾವೂರು ರಾಜಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜದಾಸಿಯರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಇಂದಿನ ಭರತನಾಟ್ಯ ರೂಪ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲರೂಪ ಅಂದರೆ ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪದ ಶೈಲಿ ಕೈ ಬಿಟ್ಟಂತಾಗಿದೆ.

ತುಳಜಾನ ಪೋಷಣೆಗೊಳಪಟ್ಟ ಗಂಗೈ ಮುತ್ತು ಮತ್ತು ಸುಬ್ಬರಾಯ ಒದುವಾರ್ ಉತ್ತಮ ನಾಟ್ಯಚಾರ್ಯರು. ಸುಬ್ಬರಾಯ ಒದುವಾರರ ಮಕ್ಕಳೇ ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರೆಂಬ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ಚಿನ್ನಯ್ಯ (೧೮೦೨) ಪೊನ್ನಯ್ಯ (೧೮೦೪), ಶಿವಾನಂದ (೧೮೦೬)ಮತ್ತು ವಡಿವೇಲು (೧೮೧೦) ತಂಜಾವೂರಿನ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ಆಗಿರದೆ, ಮೈಸೂರು ರಾಜರ ಹಾಗೂ ತಿರುವಾಂಕೂರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಆಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿದವರು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ "ದಾಸಿ ಆಟ್ಯಂ", "ಸದಿರ್", "ತಂಜೋರಿನಾಚ್", ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಸುದೀರ್ಘಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ತಾ-ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ರೂಪು ನೀಡಿ, ನೃತ್ತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಭಾರತದಲ್ಲಿ "ಭರತನಾಟ್ಯ" ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿರುವ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದರು.

ಆದರೆ "ಸಾದಿರ್ ನೃತ್ಯ" 'ದಾಸಿ ಆಟ್ಯಂ'"ಸಾದಿರ್ ನಾಚ್" ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಅರಿಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ನರ್ತನ ಸಂಪ್ರಾದಯಕ್ಕೆ 'ಭರತನಾಟ್ಯ'ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹೇಗೆ ಬಂದಿತು? ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ತಿರುವಾಂಕೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದ ಮಹಾರಾಜ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಸಂಗೀತಜ್ಞರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ವಡಿವೇಲುವಿನ ಪಿಟೀಲಿನ ಪ್ರೌಢಿಮೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈ ಇಬ್ಬರು ಮಹಾನುಭಾವರು ಒಂದುಗೂಡಿದಾಗ ವಿದ್ಯಾಧಿದೇವತೆ ಆನಂದಾತಿಶಯದಿಂದ ನರ್ತನವಾಡಿದಳು. ಕೃತಿರತ್ನಗಳ ಸಲಿಲವರ್ಷಧಾರೆ ಹರಿಯಿತು. ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳರು

ಅನೇಕ ಪದಂ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚನೆಮಾಡಿ ಅಭಿನಯದ ಸಂಪ್ರಾದಯಕ್ಕೆ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿದರು. ರಾಜಧಾನಿಗಳು ಭರತ ವಿದ್ಯಾಪೀಠಗಳಾಗಿ ಮೆರೆಯಿತು. ಬೊಬ್ಬಿಲಿ, ಪೀಠಪುರೆ, ಕರ್ವೇತಿನಗರ, ರಾಮನಾಥಪುರ, ಎಟ್ಟೆಯ್ಯಪುರ, ತಿರುವಾಂಕೂರು, ಮೊದಲಾದ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ದಾಸಿಯಾಟ್ಟಂ ಮೆರೆಯಿತು.

ದಾಸಿಯಾಟ್ಟಂನ ಪ್ರವರ್ತಕರಾದ ದೇವದಾಸಿಯರು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದುದು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ದೇವ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ. ಇವು ದಾಸಿಯಾಟ್ಟಂನ ಗುರುಕುಲಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರ ಪೀಳಿಗೆಯವರು ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ವೃ ತ್ತಿಯನ್ನೇ ಕೈಗೊಂಡು, ಈ ಕಲೆಯ ಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಲೋಭದಿಂದ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡರು. ದೇವದಾಸಿಯರಿಗದು ಅಭಿಮಾನದ ಸೊತ್ತು, ಆದರೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದ ಲೌಕಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಹಗೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ದೇವ ಮಂದಿರಗಳ ಪವಿತ್ರ ಸನ್ನಿಧಿ ರೂಪವಿಕ್ರಯದ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದುವು. ಕಲೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅನಾಚಾರಗಳು ತೊಡಗಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆದವು. ಎಷ್ಟೇ ವಿದ್ಯಾಭಿಮಾನಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ, ಕುಲೀನ ಮನೆತನದವರು ಈ ಕಲೆಯಿಂದ ದೂರ ಸಿಡಿದು ನಿಲ್ಲುವಲ್ಲಿಗೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕಲುಷಿತಗೊಂಡಿತ್ತು. ಹಾರಿದ ಕಿಡಿಗೆ ಗಾಳಿಯಂತೆ ಬಂದೊದಗಿದರು ಇಂಗ್ಲೀಷರು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿನಾಶವೇ ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯ ಪ್ರಥಮ ಹಂತವೆಂದು ತಿಳಿದ ಅವರು ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೃತಕೃತ್ಯರಾಗಿದ್ದರು.

ಭಾರತೀಯ ಪೂರ್ವಾಚಾರ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಅಸಭ್ಯ, ಅಶ್ಲೀಲ, ಅನಾಗರಿಕವೆಂಬ ದುರ್ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಜನರಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡಿದರು. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಟ್ಟು ಕಟ್ಟಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕಲೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಹೊಸತನದ ತೀವ್ರ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಸಿಲುಕಿ ತತ್ತರಿಸಿದುವು. ದೇವಮಂದಿರಗಳ ಆಂತರಿಕ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ನಡೆದ 'ಸುಧಾರಣೆ'ಗಳು ಕಲೆಯ ಉಳಿವಿಗೆ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತು ಹಾಕಿದುವು. ಅನಾಚಾರಹೇತುವೆಂದು ದೇವದಾಸಿ ಪದ್ಧತಿ ಬಹಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು.

ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದವರೆಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಯ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಅಂಧಕಾರ ಮೂಡಿದೆ. ನರ್ತನ ಕಲೆಯು ಕಾಮಾತುರವೂ, ಅತೀ ಲೌಕಿಕವೂ, ಆಗಿ ಇಂತಹ ಕೀಳು ಮಟ್ಟದ ಗೀಳನ್ನು ಕುಲೀನರು ಪೋಷಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧ ಸಂಪ್ರಾದಾಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವನ್ನು ಹೊರಗೆಡೆಹಿದುದೇ. ಆದರೆ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದ ಅಲ್ಲೋ, ಇಲ್ಲೊಂದೆಡೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಕುಟುಂಬಗಳಲ್ಲಿ ನಟ್ಟುವರ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸದ್ದು, ಗೆಜ್ಜೆಯ ನಿನಾದ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ರುಕ್ಮಿಣೀ ಅರುಂಡೇಲ್‌ರವರು, ಕಲೋಪಾಸಕ ಈ. ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್ ಇವರೊಡನೆ ಒಮ್ಮೆ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಸುಂದರಂ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಬಳಿ, ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಭೇಟಿ ಮಾಡಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಎದುರಾಗಿದ್ದು ಅಪೂರ್ವವಾದ ಶುದ್ಧ ನೃತ್ತದ ಶಿಕ್ಷಣ. ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಆತೀ ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಅಧಮ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚಪಲತೆಗೆ ಎಡೆಮಾಡುವ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಂಡಾಗ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆ ತರಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯ ಹೊಂದಿದರು. ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಲದ ಸ್ತ್ರೀ, ಇಂತಹ ಅಧಮ ಮಟ್ಟದ ಕಲೆಯನ್ನು ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಜನರ ಮನ್ನಣೆಗೆ ಮತ್ತು ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಲುವಾಗಿ, ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ,ಅಭಿನಯದ ಶೈಲಿಗೆ ಹೊಸ ರೂಪು ತಂದಿತ್ತರು. ಅಗಲೇ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಂಕೋಲೆಗಳಿಂದ

ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಈ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿದರು. ಈ ವೇಳೆಗೆ, ರುಕ್ಮಿಣೀ ಅರುಂಡೇಲ್ ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್, ವಿ.ರಾಘವನ್ ಮುಂತಾದ ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗಳ ಚಿಂತನದಿಂದ ದಾಸಿ ಆಟ್ಯಂ "ಗೆ " ಭರತನಾಟ್ಯ" ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ (ಪಂದನಲ್ಲೂರು, ವಧುವೂರ್, ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ) ಅನೇಕ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ 'ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ "ಶೈಲಿಗೆ ರೂಪು ನೀಡುತ್ತಾ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥಾನ್ವೇಷಣೆಗಳ ಪೂರವನ್ನೇ ಹರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂದು, ನೃತ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾವಿರಾರು ರಚನೆಗಳು ಸಂಯೋಚಿತಗೊಂಡಿದೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಮೂಲ, ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪವೇ ಆದರೂ, ಅದರ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನಗಳು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುವ ಅಭಿರುಚಿ, ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅಜ್ಞಾನ, ಒಟ್ಟಾರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಗೌಣವಾಗಿರುವ ಸಹನೆ, ತಾಳ್ಮೆ, ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ! ಹೀಗಾಗಿ 'ಅಭಿನಯ'ದ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಿಗೊತ್ತಿ, ನೃತ್ತ-ಜತಿಗಳ ಆಡಂಬರವನ್ನೇ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ದ್ವಿಗುಣಗೊಳಿಸಿ ತೀವ್ರಗತಿಯ ಚಲನ ವಲನೆಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಲಾಗುವ ದಿನಗಳು ಒದಗಿ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ನೃತ್ಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಅಡಿಪಾಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳ ಅಭಿನಯ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಕೈ ಹಾಕಿದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಕೊಡುಗೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಅಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕೆಡವಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ವ್ಯಾಕರಣ ಬದ್ಧವೂ, ಮನೋಧರ್ಮ ಸಹಿತವೂ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಯಾಮದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸೃಜಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆ-ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಕೌಶಿಕ್ ವಿ.ಎಸ್., ಭರತನಾಟ್ಯ ದಿಗ್ದ್ದರ್ಶನ, ಪುಟ ೨
2. ವಿ.ಎಸ್. ಕೌಶಿಕ್; ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಪೂಜೆ; ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ಸಂ. ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ - ಪುಟ - ೨೭೦.
3. K.M. Verma, Natya, Nritta and Nritya - their meaning and relation, Orient Longmans. p.26-32
4. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ),ಪುಟ-೨೪
5. ಕೌಶಿಕ್ ವಿ.ಎಸ್., ಭರತನಾಟ್ಯ ದಿಗ್ದ್ದರ್ಶನ, ಪುಟ ೪

****

ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಗ್ರಂಥಗಳ ವಿವರ

ಕ್ರ. ಸಂ	ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರು	ಗ್ರಂಥಕಾರರ ಹೆಸರು	ಕಾಲ
1.	ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ	ಭರತ	ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೨ ಶತಮಾನದಿಂದ ೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯೆ
2.	ಅಭಿನಯ ಶಾಸ್ತ್ರ	ಕೋಹಲ	೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯೆ
3.	ಸಂಗೀತ ಮೇರು	ಕೋಹಲ	೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯೆ
4.	ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ	ನಂದಿಕೇಶ್ವರ	ಕ್ರಿ.ಶ. ೩ನೇ ಶತಮಾನ
5.	ಭರತಾರ್ಣವ	ನಂದಿಕೇಶ್ವರ	ಕ್ರಿ.ಶ. ೩ನೇ ಶತಮಾನ
6.	ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ	-	೯ನೇ ಶತಮಾನ
7.	ಅಮರುಶತಕ	ಅಮರುಕ	೮ನೇ ಶತಮಾನ
8.	ದಶರೂಪಕ	ಧನಂಜಯ	೧೦ನೇ ಶತಮಾನ
9.	ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣ ರತ್ನಕೋಶ	ಸಾಗರನಂದಿ	೯೨೦-೧೦೦೦
10.	ಅಭಿನಯಭಾರತಿ	ಅಭಿನಯ ಗುಪ್ತ	೯೭೫-೧೦೧೫
11.	ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶ	ಭೋಜ	೧೦೦೫-೧೦೫೬
12.	ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣ	ಭೋಜ	೧೦೦೫-೧೦೫೬
13.	ವಾಗ್ಭಟಾಲಂಕಾರ	ವಾಗ್ಭಟ	೧೧೦೦-೧೧೬೦

ಕ್ರ. ಸಂ	ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರು	ಗ್ರಂಥಕಾರರ ಹೆಸರು	ಕಾಲ
14.	ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ	ಹೇಮಚಂದ್ರ	೧೦೮೮-೧೧೭೨
15.	ನಾಟ್ಯ ದರ್ಪಣ	ರಾಮಚಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಗುಣಚಂದ್ರ	೧೧೦೦-೧೧೭೫
16.	ಭಾವಪ್ರಕಾಶ	ಶಾರದಾತನಯ	೧೧೦೦-೧೧೩೦
17.	ರಸಮಂಜರಿ ಹಾಗೂ ರಸತರಂಗಿಣಿ	ಭಾನುದತ್ತ	೧೨೦೦-೧೩೫೦
18.	ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ	ಸಾರಂಗದೇವ	೧೧ನೇ ಶತಮಾನ
19.	ರಸಕಾಲಿಕ (ಅಲಂಕಾರಿಕ)	ರುದ್ರಭಟ್ಟ	೧೨ನೇ ಶತಮಾನ
20.	ಪ್ರತಾಪರುದ್ರ ಯಶೋಭೂಷಣ	ವಿದ್ಯಾನಾಥ	೧೩ನೇ ಶತಮಾನ
21.	ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ	ವಿಶ್ವನಾಥ	೧೩ನೇ ಶತಮಾನ
22.	ರಸಾರ್ಣವ ಸುಧಾಕರ	ಸಿಂಘ ಭೂಪಾಲ	೧೪ನೇ ಶತಮಾನ
23.	ಉಜ್ವಲ ನೀಲಮಣಿ	ರೂಪಾ ಗೋಸ್ವಾಮಿ	೧೬ನೇ ಶತಮಾನ
24.	ಲಾಸ್ಯ ರಂಜನಾ	ಸಿಂಹಭೂಪಾಲ	೧೬ನೇ ಶತಮಾನ
25.	ಅಲಂಕಾರ ಶೇಖರ	ಕೇಶವಮಿತ್ರ	೧೬ನೇ ಶತಮಾನ
26.	ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತ	ತುಲಜೇಂದ್ರ (ತಂಜಾವೂರು ರಾಜ)	೧೮ ನೇ ಶತಮಾನ

ಅಧ್ಯಾಯ ೨

ನೃತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿ ಪಂಗಡದ ಪಾತ್ರ

ಅಧ್ಯಾಯ ೭

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ನೃತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿ ಪಂಗಡದ ಪಾತ್ರ

ನೃತ್ಯ, ನರ್ತನ, ಸದಿರ್ ನಾಚ್, ದಾಸಿ ಆಟ್ಟಂ ಎಂಬುದು ' ದೇವದಾಸಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಜೊತೆಗೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಬಹುಮುಖ ಪದಗಳು. ದೇವದಾಸಿಯರು ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿ, ಆಚರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಂತಹ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಹಲವಾರು ಮಜಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅತಿಯಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರನ್ನು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪರಿಚಯ ದೊರಕಿದ ನಂತರದಲ್ಲಿ, ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರು ದೇವಸ್ಥಾನದ ದೇವದಾಸಿಯರೇ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ನಾವಿಂದು ಕಾಣುವ ಭರತ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ, ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ಶ್ಲೋಕ, ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ, ದೇವರನಾಮ, ವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಜಾವಳಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮಂತಹ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಹೊಂದಿರುವ ನರ್ತಕರು ಪರಿಭಾವಿಸಿ ನರ್ತಿಸಬಹುದಾದ ಅಂಶಗಳು ಕಾಣದೆ, ದೇವದಾಸಿಯರು, ದೇವ - ದೇವತೆಗಳ ಮೇಲೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಶ್ರದ್ಧಾ - ಭಕ್ತಿ, ಪ್ರೀತಿ - ಪ್ರೇಮಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕಾಂಶಗಳು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ತೋರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪೂಜಾ ವಿಧಿಗಳೂ, ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನೆಗಳೂ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ, ಇಂದಿನ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಒಂದು ದೇವಳಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಅಲರಿಪ್ಪುವಿನಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿ ತನ್ನ ದೇಹವನ್ನೇ ಹಿಗ್ಗಿಸಿ, ಪುಷ್ಪದಂತೆ ಅರಳಿಸಿ, ದೇವರಿಗೆ ನಿವೇದಿಸಬೇಕೆಂಬ ಭಾವವಿರುವುದು. ಇದನ್ನು ದೇವಳದ ಸುತ್ತ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ತಲೆ ಎತ್ತಿರುವ ಗೋಡೆಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಜತಿ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ತಾಳಾಂಶ, ಸ್ವರ ಸಂಯೋಜನೆ, ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದ್ದಾಗಿ, ದೇವಳದ ಪ್ರವೇಶ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪ ಸ್ತಂಭಗಳ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪ ಭಂಗಿಗಳು, ಗರ್ಭಗುಡಿಯಲ್ಲಿರುವ ಆರಾಧ್ಯ ದೇವನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಶಬ್ದಂ. ಗರ್ಭಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಾಣನನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವುದು ವರ್ಣಂ, ದೇವರನಾಮ, ಪದಂ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿರುವ ರಸಭಾವ ದೇವಳದ ಒಳ ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಲಾಗಿರುವ ದೇವತೆಗಳ ವಿಲಾಸ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ದೇವ ಕೃಪೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿ, ಮನ, ಮೈ ಮುದಗೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುವ ಭಕ್ತನ ಮಧುರ ಭಕ್ತಿ - ತಿಲ್ಲಾನದ ಮಧುರ ಲಾಲಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ಹಿಂದೆ ದೇವದಾಸಿಯರು ಕಲಿತು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಂಶಗಳು - ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ, ಪಕಲು ವಿನಾಯಕ ಸ್ತೋತ್ರ, ನವಸಂಧಿ, ಪಂಚಮೂರ್ತಿ ಕೌತುವಂ, ಮಂಗಳಂ, ಸ್ತೋತ್ರ, ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ದರು, ಜಯಮಂಗಲಂ, ಚಿಂತು, ಕೋಲಾಟಂ, ಜಾವಳಿ, ಲಾಲಿ (ತೊಟ್ಟಿಲು ತೂಗುವಿಕೆ) ಇತ್ಯಾದಿಗಳು."[1] ಅಲ್ಲದೆ, ಸುದೀರ್ಘವಾದ ದೇವತಾ ಆವಾಹನೆ, ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ, ಸಭಾ ವಂದನೆ, ಗುರು

ಪ್ರಣಾಮಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದಿಗೆ ಈ ಕ್ರಮಗಳು ಅಲರಿಪ್ಪುವಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ನವಸಂಧಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ದೇವ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವಜಾರೋಹಣದಂದು, ಯಥೋಚಿತವಾದ ಶಬ್ದಪಾಠ, ಕ್ರಮಾನುಗತ ದೇವತಾರಾಧನೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ನೃತ್ಯ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

"ಭರತ ನಾಟ್ಯದ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಚೂರ್ಣಿಕೆಯಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿರಿಯರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಟ್ಯಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕಲಾವಿದೆಯು ಮೃದಂಗದ ಮೇಲೆ ಕೈಯಿಟ್ಟು ಚೂರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ಪಠಿಸಬೇಕಾದುದು ವಾಡಿಕೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದು ಸುಮಧುರವಾದ ಪದಪುಷ್ಕರಿಣಿಗಳು ಹರಿವ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ. ತಾಳಲಯಗಳಿಲ್ಲವಾದರೂ ಶಬ್ದಾಡಂಬರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಇದರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತು : ಭರತ ಮುನಿಯ ಪ್ರಶಂಸೆ ಅಥವಾ ರಂಗದೇವತಾ ಸ್ತುತಿ ಅಥವಾ ಆಶ್ರಯದಾತ ರಾಜನ ಪ್ರತಾಪ ಗುಣ ವರ್ಣನೆಯನ್ನೂ, ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ ತಂತ್ರ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸುವಂಥಹುದು. ಉದಾಹರಣೆ : ಸ್ಪಟಿಕಪಟೀರ (ರಂಗ ದೇವತಾ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ), 'ಇದಾನೀಂಬಲು ಶತಮುಖ ಪ್ರಮುಖ', 'ವಿಜಯೀ ಭವತು', 'ಶ್ರೀಮದ್‌ಖಂಡ ಭೂಮಂಡಲ' (ರಾಜ ಸಮ್ಮುಖ) ಇತ್ಯಾದಿ. ಚೂರ್ಣಿಕೆಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡದ್ದು - ಅದು ರಾಜನ ಇದಿರೇ ಆಗಲಿ, ದೇವರ ಇದಿರೇ ಆಗಲಿ, ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದಲೇ ಅವರ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಂಡಿದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಧಿ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ದೇವತೆಗಳ ಸ್ತುತಿಪರವಾದ ಚೂರ್ಣಿಕೆಗಳು ಮಂಗಳಪ್ರದವಾದ ಆರಭಿ ಹಾಗೂ ದೇವಗಾಂಧಾರಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು.

ಮುಂದೆ ಇಷ್ಟದೇವತಾ ಸ್ತುತಿ, ಗುರುವಂದನೆ ಹಾಗೂ ಸಭಾ ವಂದನೆಗಳು, ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ, ತೋಡಯಮಂಗಲಂ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ದೇವ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಡೆಯತಕ್ಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳು. ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ನರ್ತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ನವಸಂಧಿ ಕೌತುವಂಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೆ ಸಭೆಯ ಮಧ್ಯ ಭಾಗ (ಬ್ರಹ್ಮ ತಾಳ), ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಪೂರ್ವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ಇಂದ್ರ / ಸಮತಾಳಂ, ಅಗ್ನಿಗೆ ಆಗ್ನೇಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ಮಟ್ಟಾಪನ ತಾಳ), ಯಮನಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ (ಭೃಂಗಿ / ಅಸಮತಾಳ), ನಿಋತಿಗೆ ನೈಋತ್ಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ನೈರುತಿ / ಭ್ರಮರ - ಮಲ್ಲ ತಾಳ), ವರುಣನಿಗೆ ಪಶ್ಚಿಮ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ನವತಾಳ), ವಾಯುವಿಗೆ ವಾಯುವ್ಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ಬಲಿತಾಳ), ಕುಬೇರನಿಗೆ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ (ಕೊಟ್ಟಾರಿ ತಾಳದಲ್ಲಿ) ಮತ್ತು ಈಶಾನನಿಗೆ ಈಶಾನ್ಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ತಾರ್ಕ್ಕರಿ ತಾಳ) - ಹೀಗೆ ಅವರ ಸ್ತುತಿ ಹಾಗೂ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕೋರುವ ವಾಕ್ಯಗಳಿರುವ ಬಂಧನವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.[2]

ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ದೈವಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಬೆಸೆದಿರುವುದು ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ". ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಅಂಶವಾಗಿ, ನಾವಿಂದು ಕಾಣುವ 'ಶಬ್ದಂ' - ಎಂದರೆ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಾಚೀನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಗುಣಗಾನ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವಳದ ದೇವತೆ, ಊರಿನ ಹಿರಿಯ ವೀರಾಗ್ರಣಿ ಅಥವಾ ಅರಸ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಥವಾ ಸಭೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ವಂದಿ ಮಾಗಧರಂತೆ ಅವರ ಗುಣ ವಿಶೇಷತೆಗಳನ್ನು ಶ್ಲಾಘಿಸುವ ಸ್ತುತಿ ಅದು. ದಿನ ಕಳೆದಂತೆ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯಮಯ ಶೈಲಿ ಒದಗಿತು. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಪ್ರೇಮ

ಪ್ರಸಂಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ವಿವರಿಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ನರ್ತಕರು ಇಳಿದರು. ನಾಯಕನಿಗಾಗಲಿ, ರಾಜನಿಗಾಗಲಿ, ದೇವರಿಗಾಗಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆಸ್ಥಾನದಾಸಿ, ರಾಜದಾಸಿ, ದೇವದಾಸಿ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲರೂ ಶರಣಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಣಾಮ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ನರ್ತಿಸಿದರು. ಹಾಡು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವಾಗ 'ಸಲಾಮು' ಎಂಬ ಮರಾಠಾ ಪದ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವುಗಳನ್ನೇ ಇಂದು "ನಮೋಸ್ತುತೇ, ಪ್ರಣಾಮಂ, ಜಯ, ಜಯ" ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ದೇವೇಂದ್ರ (೧೪೦೦) ತನ್ನ ಸಂಗೀತ ಮುಕ್ತಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶೀ ಶೈಲಿಯ ಶಬ್ದ ನೃತ್ಯ, ಶಬ್ದ ಜಾಲಿ ಮತ್ತು ಸೂಡ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ರಘುನಾಥ ನಾಯಕ (೧೬೦೦-೧೬೩೦) ಮತ್ತು ಅವನ ಮಗ ವಿಜಯರಾಘವ ನಾಯಕ (೧೬೩೩-೧೬೭೩)ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಪ್ರಬಂಧ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಅಂದು ಶಬ್ದಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣೆಯರಾದ ಚಂಪಕವಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಚಂದ್ರಲೇಖ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ರಾಜದಾಸಿಯರಿಗೆ ಶಬ್ದ ಚೂಡಾಮಣಿ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ಚಿಂತಾಮಣಿ ಎಂಬ ಬಿರುದು ಇತ್ತಿದ್ದರು.

ಭರತಮ್ ಕಾಶೀನಾಥಯ್ಯ (೧೬೯೦-೧೭೬೪) ಮೇಲತ್ತೂರಿನಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಪ್ರಖ್ಯಾತನು. ಅವು ಉತ್ತಮ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಭಾಗವತ ಮೇಳ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೂಚ್ಚಿಪುಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗಜೇಂದ್ರ ಮೋಕ್ಷ, ಮಂಡೂಕ ಶಬ್ದ, ಭಾಮಾ ಕಲಾಪದಲ್ಲಿ 'ದಶಾವತಾರ' ಶಬ್ದ, ಪಾರಿಜಾತ ಅಪಹರಣ, ರುಕ್ಮಿಣಿ ಕಲ್ಯಾಣಗಳನ್ನು ತೋಡಯ ಮಂಗಲಂ ನರ್ತಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೃಷ್ಣ ಶಬ್ದಮ್, ರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಶಬ್ದಂ, ಶರಬೋಜ ಶಬ್ದಂ (೧೭೯೮-೧೮೩೨), ಶಿವಾಜಿ ಶಬ್ದಂ (೧೮೩೨-೧೮೫೫), ತುಲಜಾಜಿ ಶಬ್ದಂ (೧೭೬೪-೧೭೮೩) ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ದರ್ಬಾರಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ, ಕ್ರಿ.ಶ. (೧೨೬೩) ೨೨ರಿಂದಲೇ ಗಂಗರಸನ ಮಂತ್ರಿಯಾದ ನರಹರಿ ತೀರ್ಥರು ಶ್ರೀ ಕಾಲಕುಮ್ಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಕುಚಿಪುಡಿ ನರ್ತನ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಂದ ಪ್ರೇರಿತಗೊಂಡ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತದ ಕರ್ತೃ ಲೀಲಾಸುತನು ರಚಿಸಿದ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಹಾಗೂ ನರಹರಿ ತೀರ್ಥರಿಂದಲೇ ರಚನೆಗೊಂಡ ಮಹಾ ಭಾಗವತದ ೧೨೮ ಹಾಡುಗಳನ್ನು, ದೇವದಾಸಿಯರೂ, ರಾಜನರ್ತಕಿಯರೂ ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿರುವುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕುಚಿಪುಡಿ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಯು ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಕೃಷ್ಣ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಇದನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಇಡೀ ದೇವದಾಸಿ ಪಂಗಡವೇ ದೇವದಾಸಿಯರಿಗೇ ಬಿಟ್ಟು ಕೊಡಲಾದ ಹಳ್ಳಿಯೇ ಹೆಸರುಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾದಿರ್ ಕಛೇರಿ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಇತ್ತು. ಸಾದಿರ್ ಎಂಬ ತೆಲುಗು ಶಬ್ದ ತಮಿಳಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಚದುರು ಎಂದಾಯಿತು. ಚದುರು ಎಂದರೆ ಒಂದು ಸಭೆ ಅಥವಾ ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜರ ಎದುರು ನರ್ತಿಸುವಿಕೆ. ಚದುರ - ಆಟ್ಟ ಮಧುರೈ ಮತ್ತು ತಂಜಾವೂರಿನ ನಾಯಕರಾಜರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪುದುಕೋಟೆಯ ತೊಂಡಮಾನ್ ರಾಜರ ಎದುರು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ 'ಶಬ್ದಂ'ನಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಿಕೆಯ ಚಿತ್ರಣ ಇಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನು ದೇವತೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಆಶ್ರಯದಾತ ರಾಜನಾಗಿರಲೂ ಬಹುದು. ಆದರೆ, ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಬೇಕು. ಪದ ವರ್ಣಗಳು ಯೋಗ್ಯ ವಯಸ್ಸು, ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸ ಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ ಕಾರಣವೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ನರ್ತಕಿ ಅಥವಾ ನಾಯಿಕೆಯು, ವರ್ಣಂನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾದ ದೇವನನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಿಯ ಅಥವಾ ನಾಯಕನೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿ, ಆತನನ್ನು ಸಂಧಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಿನ್ನಹವನ್ನು ಮಾಡುವುದು, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಶೃಂಗಾರ, ನಾಯಿಕಾವಸ್ಥೆ, ಸಖಿ - ಸಹಾಯಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲದ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಜೀವಾತ್ಮವೆಂದೂ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳದೇ, ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆರಾಧಿಸಲ್ಪಡುವ ದೇವನನ್ನೇ ವರಿಸಿರುವ ದೈವ ಪತ್ನಿಯೆಂದು ಅನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ವರ್ಣಂಗಳು ಈ ರೂಪ - ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಡೆದವು ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ದೇವದಾಸಿಯರ ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವಂತೆ ಸಂಗೀತ ಪಂಡಿತರೂ ನಾಯಿಕೆಯ ಅಷ್ಟಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿ, ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ವಾದ ವರ್ಣಂಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೈಸೂರಿನ ದೇವದಾಸಿಯರು, ಅಲ್ಲಿನ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದರು ವರ್ಣಂಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರಾಗಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾದಂತಹವು. ಕರ್ನಾಟಕದ ದೇವದಾಸಿ ಹಾಗೂ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ, ಮೈಸೂರಿನ ಜಟ್ಟಿತಾಯಮ್ಮನವರು, ಅವರ ಶಿಷ್ಯೆಯಾದ ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರು ನೀಡಿರುವ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರ.

ಇನ್ನು ಪದಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ದೇವದಾಸಿಯರ ಪಾತ್ರ, ಕೊಡುಗೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸೋಣ. ಇವು ಶೃಂಗಾರಪದಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ. ಆತ್ಮ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಸೇರಲು ಅತ್ಯಂತ ಮಧುರತರ ಮೈತ್ರಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನೊಡನೆ ಸಂಯೋಗವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮವು ನಾಯಿಕೆ, ಪರಮಾತ್ಮನು-ನಾಯಕ. ಇವರೊಳಗಿನ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಪೂರೈಸಬೇಕಾದುದು, ಉಚಿತ ಬೋಧನೆಯನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾದುದು ಗುರು. ಆತನೇ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಬೇಕು. ಆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಾಯಿಕೆ ತನ್ನ ಆಪ್ತಳಾದ ಸಖಿಗೇ ವಹಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಸಖಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಪ್ರೇಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಪದಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ, ಸಖಿ ಹಾಗೂ ನಾಯಕರೊಳಗಿನ ಮಧುರ ಶೃಂಗಾರದ ಪ್ರಪಂಚ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ ಕಾಂಚೀಪುರದಲ್ಲಿ ಪದಂರಚನೆ ಮೊದಲು ಮಾಡಿ, ಚೆಂಗಿಯ ತುಪ್ಪಾಕುಲ ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಮಧುರೈಯ ತಿರುಮಲ ನಾಯಕ, ತಂಜಾವೂರಿನ ವಿಜಯರಾಘವ ನಾಯಕರ ಸಭೆಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ೧೬೮೦ರಲ್ಲಿ ಗೋಲ್ಕೊಂಡದ ಅಬುಲ್ ಹಸನ್ ತನುಷಾನ ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲೂ ಇದ್ದ. ಅವನ ಪದಗಳೆಲ್ಲ ಆನಂತರದ ಪದಕರ್ತರಿಗೆ ಒಂದು ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟವು. ಇಂತಹ ಅದ್ಭುತವಾದ ಪದಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ, ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ ತನಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ

ಗೋಪಾಲ ದೇವಸ್ಥಾನದ ದೇವದಾಸಿ ಮೋಹನಾಂಗಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಚೋದಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ಆಕೆಯನ್ನೂ, ಮುದ್ದು ಗೋಪಾಲನನ್ನೂ ಮುದಗೊಳಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಭಾವರಸಗಳ ರಸದೌತಣವೇ ಏರ್ಪಟ್ಟಂತೆ ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪದ ರಚನೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನು ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಮಗನಾದ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಚೇವಂಡಿ ಲಿಂಗಯ್ಯ ಅಥವಾ ರಾಮಲಿಂಗನನ್ನೂ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಭೇಟಿಯಿತ್ತ ದೇವಳದ ದೇವದಾಸಿಯರಿಗೆ ಪದಂಗಳನ್ನು ಪಠಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಲ್ಲಿ ಮುದ್ದು ಗೋಪಾಲನೇ ನಾಯಕ. ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಸತ್ಕರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಇವರ ರಚನೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅಮೂಲ್ಯ ರತ್ನಗಳಾಗಿವೆ.

ನಾಯಕ ರಾಜರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪದಚಾಲಿಗಳು, ಚೌಪದ, ದರುಪದ, ಗುರುಪದ, ಮದನಪದ ಮತ್ತು ನವಪದಗಳೆಂಬ ವಿಧಗಳಿದ್ದವು. ರೂಪನಾಯಿಕೆ ಮತ್ತು ಲೋಕನಾಯಿಕೆಯ ದೇವದಾಸಿಯರು ಪದಾಭಿನಯ ನಿಪುಣೆಯರು. ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನೇ ಅಲ್ಲದೆ, 'ವೇಣುಗೋಪಾಲ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತ ಹಾಕಿದ ಸಾರಂಗಪಾಣಿಯ ಪದಗಳು ಗೌರವಯುತ ಹಾಗೂ ಸಾಧಾರಣ ಶೈಲಿ ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದೇವದಾಸಿಯರ, ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯರ ಕುರಿತಾದ ಇವರ ಪದಗಳು ಹಿಂದಿನ ನಟ್ಟುವ ಮೇಳದವರಿಗೆ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚು. ಇದೇ ಅಲ್ಲದೇ, ಮುವನಲ್ಲೂರು ಸಭಾಪತಿ ಅಯ್ಯರ್, ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತರು, ಮೇಲುತ್ತೂರು ವೆಂಕಟರಾಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಇವರುಗಳ ಪದಂ ರಚನೆಗಳು ದೇವದಾಸಿಯರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿದ್ದುವು.

ಪದಗಳ ಮಧುರಭಕ್ತಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಜಾವಳಿಗಳು ಲೌಕಿಕ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರ ನಡುವಣ ಬಾಂಧವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಾಗಲಿ, ಗೌರವವಾಗಲಿ ಇರುವುದು ಅತೀ ಕಡಿಮೆ. ಇಂತಹ ರಚನೆಗಳು ಮರ್ಯಾದಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಕುಟುಂಬದ ಕಲಾವಿದರಾದರೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯರು, ಗಣಿಕೆಯರು, ಮಿಗಿಲಾಗಿ ದೇವದಾಸಿಯರು ತಮ್ಮನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಕಾಪಾಡುವ ಧನವಂತರನ್ನು, ರಾಜರನ್ನು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ದೇವರ ಮೇಲೂ ರಚಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಮ ಅಥವಾ ಲೌಕಿಕ ಅನುರಾಗವನ್ನು ನರ್ತಕಿಯರು ತಮ್ಮ ಪೋಷಕರನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂದು ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುವ ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರು ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ, ನೃತ್ಯ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಮಾಡಿರುವ ಅಭ್ಯಾಸ, ನೀಡಿರುವ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿಸಿದಂತಾಯಿತು. ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಲಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನೃತ್ಯ ದಾಸಿ ಆಟ್ಟಂನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ, ನಾವಿಂದು ಅರಿಯುವ 'ಮೋಹಿನಿ ಆಟ್ಟಂ' ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಾಕಾರವು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ ಮಹಾರಾಜ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೪೭)ರಿಂದ ಉತ್ತೇಜನ ಹಾಗೂ ಪೋಷಣೆ ಪಡೆದು, ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಕುಚಿಪುಡಿ ಚರಿತ್ರಾರ್ಹವಾದ ಶಾತವಾಹನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ

ರಾಜಧಾನಿ ಶ್ರೀಕಾಕುಲಮ್ಮಿಗೆ (ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೨ನೇ ಶತಮಾನ) ಆರೇ ಮೈಲು ದೂರದಲ್ಲಿದೆ. ಘಂಟಸಾಲ ಎಂಬ ಬೌದ್ಧ ಯಾತ್ರಾ ಸ್ಥಳ ಎರಡೇ ಮೈಲು ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಜನ್ಮ ಸ್ಥಳ ಬಳಿಯಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸುಮಾರು ೨೦ ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನೂರಾರು ದೇವದಾಸಿಯರು, ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹಳ್ಳಿಯೇ ದೇವದಾಸಿ ಪಂಗಡಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, ಕೂಚಿಪುಡಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿ ತಂದಿರುತ್ತಾರೆ.

ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ನಾಟ್ಯ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಆವಂತಿ, ದಕ್ಷಿಣ ನಾಟ್ಯ, ಪಾಂಚಾಲಿ ಮತ್ತು ಓದ್ರ ಮಾಗಧಿ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ದೇಶದ ಪೂರ್ವಭಾಗ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಅಂಗ, ವಂಗ, ಕಳಿಂಗ, ವತ್ಸ, ಓದ್ರ, ಮಗಧ, ಪುಂಡ್ರ ಪ್ರದೇಶಗಳು 'ಓದ್ರ ಮಾಗಧಿ' ಕಲಾ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವು. ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಅಜ್ಞಾತವಾಗಿದ್ದು, ಇದೀಗ ಪುನಃ ಬೆಳಕು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಒರಿಸ್ಸಾದ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಹಿಂದಿನ ಕಳಿಂಗ ಓದ್ರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮೂಲ ರೂಪವೆಂದು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಕೀರ್ತಿ ಒರಿಸ್ಸಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ದೇವದಾಸಿಯರದು. ಭರತಶಾಸ್ತ್ರದ ಕರಣಗಳು, ಹಸ್ತಗಳು, ಅಂಗ ವಿಕ್ಷೇಪಾದಿಗಳು ಬರಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಾಗಿ ಇಂದಿಗೆ ಉಳಿದಿವೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಪಾಲಿಸತಕ್ಕವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥ ಈ ಹಿರಿಯ ಗುಣಗಳು ಮೂರ್ತಗೊಂಡುದು ಒರಿಸ್ಸಾ ನರ್ತನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ.

ಒರಿಸ್ಸಾದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ದೈವಿಕ ಹಾಗೂ ಧರ್ಮದ ರಕ್ಷಣೆಯಡಿ ಬೆಳೆದವು. ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಗವನ್ನೂ, ದೇವಮಂದಿರಗಳೇ ರೂಪಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ದೇವಳವು ಸಂಗೀತ, ನರ್ತನ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಹಾಗೂ ಸಾಧಿಸುವ ವಿದ್ಯಾಪೀಠಗಳಾಗಿದ್ದವು. ನೃತ್ಯ ಸೇವೆಗಾಗಿ ದೇವದಾಸಿಯರನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇಲ್ಲಿಯೇ ತೊಡಗಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಮಪುರಾಣ (೮ನೇ ಶತಮಾನ), ಸ್ಕಂದ ಪುರಾಣ (೭ನೇ ಶತಮಾನ), ಅಗ್ನಿ ಪುರಾಣ, ವಿಷ್ಣು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಶಿವ ಪುರಾಣಗಳು ದೇವದಾಸಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ವಿಧಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.

೧೧ನೇ ಶತಮಾನದ 'ಅಭಿನಯಚಂದ್ರಿಕಾ' ಕರ್ತೃ ಮಹೇಶ್ವರ ಮಹೋಪಾತ್ರನು ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಶಿವನಿಂದಾದುದು ಎನ್ನುತ್ತದೆ. ಶಿವಕುಮಾರನಾದ ಗಣೇಶನಿಂದ ಅಪ್ಸರೆ ಮಣಿರಂಭೆ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿತಳೆಂದೂ, ಅವಳಿಂದ ಭರತಮುನಿ ಉಪದೇಶ ಹೊಂದಿದನೆಂದೂ, ಮುಂದೆ ಆಚಾರ್ಯರು ಗಾರ್ಗ, ವಿಕಟ, ಕುಮಾರ, ರಂತಿದೇವರು ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಅಟ್ಟಹನಿಂದ ಒರಿಸ್ಸಾದ ದೇವದಾಸಿಯರು ಕಲೆಯನ್ನು ಪಡೆದರೆಂದೂ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇತಿಹಾಸಕಾರರಿಗೆ ಕಳಿಂಗದ ಖಾರವೇಲನ ಹಾತೀಗುಂಫ (ಉದಯಗಿರಿ) ಶಿಲಾಲೇಖ ೨ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ನರ್ತನ ಕಲೆಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಬಳಿಕ ೮ನೇ ಶತಮಾನದ ತನಕ ಒರಿಸ್ಸಾದ ಇತಿಹಾಸ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಬರುವುದು ಮುಂದಿನ

ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಭುವನೇಶ್ವರದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯೋತ ಕೇಸರಿಯ ರಾಜಮಾತೆ ಶೀಲಾವತಿ ಒಂದು ಶಿವಮಂದಿರ ಕಟ್ಟಿಸಿ ಹಲವು ದೇವದಾಸಿಯರನ್ನು ದತ್ತಿ ಬಿಟ್ಟಂತೆ ಶಿಲಾಲೇಖವಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒರಿಸ್ಸಾ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಶನ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಒದಗುವುದು 'ಮಹರಿ'ಗಳೆಂಬ ಈ ದೇವದಾಸಿಯರ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ. ಕೇಸರಿ ವಂಶದ ರಾಜರು 'ನೃತ್ಯ ಕೇಸರಿ' ಹಾಗೂ 'ಗಂಧರ್ವ ಕೇಸರಿ'ಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದವರು. ಅವರು ಆಳಿದ ೩೦೦ ವರ್ಷಗಳ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ, ಜಗನ್ನಾಥ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಮಹರಿಗಳ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು.

ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಜಯದೇವ ಕವಿಯ 'ಗೀತಾಗೋವಿಂದ' ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು ರಾಜ್ಯಾದ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. 'ಗೀತಗೋವಿಂದ' ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ, ನೃತ್ಯದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಸಮುಚಿತವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಪರೂಪದ ಕೃತಿ. ಕ್ಷಿಪ್ರದಲ್ಲಿ ಜಗನ್ನಾಥ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ನೂಪುರ ನಿನಾದದೊಡನೆ ಬೆರೆತು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸತೊಡಗಿದವು. ಅಂದು ತೊಡಗಿದ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಇಂದಿಗೂ ದೈನಂದಿನ ಪೂಜೋಪಚಾರಗಳ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ರಾಜರಾಜದೇವ ತನ್ನ ಪಾಲಿನ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಬೀನಕಾರ, ಗೀತಗಾನಿ, ಮದೇಲ ಇವರನ್ನು ಕೂಡಿದ ಸಂಗೀತಗಾರರಲ್ಲಿದೆ ೨೦ ಮಂದಿ ನಾಚುನಿ (ನೃತ್ಯಗಾತಿ)ಯರನ್ನು ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ದತ್ತಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯ ವಂಶದ ರಾಜಪುರುಷೋತ್ತಮದೇವ ಕಾಂಚೀಪುರದ ಸಾಳವ ನರಸಿಂಹನೊಡನೆ ಕಾದು ಅವನ ಮಗಳು ರೂಪಾಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಲಗ್ನನಾಗಿದ್ದ. ಮಹಾರಾಣಿ ರೂಪಾಂಬಿಕೆಯಾದರೋ ದೈವಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಹೊಂದಿ, ತಾನಾಗಿಯೇ ಜಗನ್ನಾಥನ ನೃತ್ಯ ಸೇವೆಗಾಗಿ 'ಮಹರಿ'ಯಾಗಲು ಮುಂದೆ ಬಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರಿಗಿದ್ದ ಗೌರವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಒರಿಸ್ಸೀ ನರ್ತನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶಿಲ್ಪಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಸರಳತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅಂಗ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಮನ ಮುದಗೊಳಿಸುವ ನಿಲುವು, ಮನಮೋಹಕ ಹಸ್ತ ವಿನ್ಯಾಸ, ಚೇತೋಹಾರಿಯಾದ ಭಂಗಿಗಳು, ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾದಭೇದಗಳು ಒಡಿಸ್ಸೀ ನೃತ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಗಳು. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಭರತನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಒಡಿಸ್ಸೀ ನೃತ್ಯದ ಶೈಲಿಗಳೊಳಗಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ, ಅಲ್ಲದೆ, ಈಗಿನ 'ಭರತನಾಟ್ಯ'ವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಂಡ ಕಲೆ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬಂದಾಗ, ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಸರಳತೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ತಂತ್ರದ ಹಳೆತನದಿಂದ ಪೂರ್ವಾಚಾರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಒರಿಸ್ಸೀ ಕಲೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, 'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಭರತ ನಾಟ್ಯವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದಾದರೆ ಒರಿಸ್ಸೀಯನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಹಜ ವಿಭೇದಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿದ ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂದೇ ಒಪ್ಪಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ', 'ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣಗಳು' ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು, ದಕ್ಷಿಣದ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನೃತ್ಯ, ಮೋಹಿನಿ ಆಟ್ಟಂ ನೃತ್ಯ, ಒಡಿಸ್ಸಿ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಭರತ ನಾಟ್ಯವು ದೇವದಾಸಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದೊಡಗೂಡಿ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು, ವಿಭಿನ್ನ ರೂಪ ಪಡೆಯತೊಡಗಿತು. ಅಂತೆಯೇ ಭರತನಾಟ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ತವರೂರಾದ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಗಮನ ಹರಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿನ ದೇವಸ್ಥಾನ 'ಕೋವಿಲ್'ಗಳ ದೇವದಾಸಿಯರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವದಾಸಿಯರು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಪೂಜಾ ಪದ್ಧತಿ, ಪ್ರದರ್ಶನ - ಸೇವೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸದೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ' ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿ, ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದ ವಿಷಯ ವಿಸ್ತಾರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಮಹತ್ ಇತಿಹಾಸ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ದೇವದಾಸಿಯರನ್ನು - ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರನನ್ನು - ನರ್ತಕಿಯರನ್ನು ಹಾಗೂ ತಮಿಳು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ರಾಜ ಮನೆತನದವರು ತಮ್ಮ ವೀರ ಪರಾಕ್ರಮ - ಸಂಪತ್ತುಗಳನ್ನು ಮೆರೆಯಲೋಸುಗ ಕಲಾವಿದರ ದಂಡನ್ನೇ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೇಮಿಸುತ್ತಿದ್ದರೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೈದಿಕ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು, ಪೂರ್ಣ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನೆರವೇರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿಯೂ ದೇವದಾಸಿಯರನ್ನು ನೇಮಿಸಲಾಯಿತು. ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ದೇವದಾಸಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೂಲವನ್ನು, ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಂದು ಅರಿಯೋಣ. ಇವರು 'ನಾಟಕ - ಗಣಿಕೈ' (ನಟಿ), 'ಕಾವರ್ - ಗಣಿಕೆ' (ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವಾಕೆ), 'ಅತ್ತರ್-ಕುಟಿಯಾರ್ (ಉತ್ತಮ ನರ್ತಕಿ), ಏವರ್‌ಸಿಲಡಿಯಸ್ (ದೇವಳದಲ್ಲಿ ಅಡುಗೆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ನಿಯಮಿಸಿದಾಕೆ) ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಮಿಕಾಗಮವು ಇವರನ್ನು ರುದ್ರ ಗಣಿಕ (ಶಿವನ ಆಪ್ತೆ), ರುದ್ರ ಕನ್ನಿಕಾ (ಶಿವನ ಕನ್ಯಾ ಸ್ತ್ರೀ) ಹಾಗೂ ರುದ್ರ ದಾಸಿ (ಶಿವನ ಅಡಿಯಾಳು) ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಕುಟ್ಟೆಯ್ಯಾರ್ ಅಥವಾ ವಿರಾಳಿಯಾರ್ ಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಇವರು ತೊಳ್‌ಕಪ್ಪಿಯಾರ್‌ನ ಸಮಯದಿಂದಲೂ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿಯೂ ನರ್ತಕರಾಗಿಯೂ ಪಾನರ್ (ಹಾಡುಗಾರರು), ಬಿರುನಾರ್ (ರಚನಾಕಾರರು), ಅವಿನಾಯರ್ (ಅಭಿನಯದ ಗುರುಗಳು) ಇತ್ಯಾದಿಯರಿಂದ ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ, ಚಂಡೆಯ ನಾದದ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ, ಕುರಿಂಚಿ ಎಂಬ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನರ್ತಿಸಿ ಜನ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಎನ್. ಅರುಣಾಚಲಂ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಗಂ ಕಾಲ ಯುಗದ 'ಪಾನರ್'ಗಳು. ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಪಾರಂಗತರೆಂದು ಅನಿಸಿಕೊಂಡವರು (ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗ). ಇದನ್ನು ಒಂಭತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಭಿತ್ತಿಬರಹಗಳೂ ದೃಢಪಡಿಸುತಾ, ಚೋಳರ ಕಾಲದಲ್ಲೂ 'ಪಾನರ್' ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗೂ ಕುಟ್ಟಿಯಾರ್ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನರ್ತನದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕ್ರಿ.ಶ. (೬೦೦-೯೦೦)ರಲ್ಲಿ ಆಗಮಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಭಕ್ತಿ ಚಳವಳಿಯನ್ನೊಳಗೊಂಡು, ಪುರಾಣಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇರೆಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದಿತು. ಇದು ಒಂದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಧರ್ಮಾಚರಣೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸತೊಡಗಿತು.ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ನರ್ತನ ವಿಧಿಗಳನ್ನು

ಧಾರ್ಮಿಕ ಉಪಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ವಿಚಾರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಸಂಗೀತ - ನರ್ತನಗಳಿಂದ ಭಗವಂತನು ಸಂತುಷ್ಟನಾಗುವ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಿಳಿ ಹೇಳಿದರು. ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ 'ನಾಯನ್‌ಮಾರ್' ಅಂದರೆ ಶೈವ ಕುಲದವರೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ - ನರ್ತನಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಿದರು.

ಆಗಮಿಕರು ದೇವದಾಸಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಸ್ಥೆ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿ, ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಾಮಿಕಾಗಮವು ದೇವರ ಇದಿರಿನಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕೋಚ್ಚರಣೆ, ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಶುದ್ಧ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡರು. ಶಿವಾಗಮದವರ ಪ್ರಕಾರ ನರ್ತನವು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಗ. ಅಂತೆಯೇ ಅಜಿತಾಗಮವು ಸಂಗೀತ ನರ್ತನಗಳನ್ನು ಷೋಡಶೋಪಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಿವೇದಿಸಿದೆ. ಅಂದರೆ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ದೈವವನ್ನು ಸಂತುಷ್ಟಗೊಳಿಸಲು ಹದಿನಾರು ಉಪಚಾರಗಳಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ ಸೇವೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ವೀರಾಗಮದ ಪ್ರಕಾರ ಶಿವ ಗಣಿಕೆಯರನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಕಂಡು,ಆಕೆ ಪವಿತ್ರ ಕೊಳದಲ್ಲಿ ಮಿಂದು ಬಂದಾಗ, ಆಕೆಗೆ ಪುಷ್ಪಗಳನ್ನಿತ್ತು, ನಂತರ ಆಕೆ ನೂರ ಎಂಟು ಕರಗಗಳನ್ನು, ಹಸ್ತ ವಿನಿಯೋಗಗಳನ್ನೂ (ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ) ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಿತ್ತು.

ಕ್ರಿ.ಶ. ೭ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ೯ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಭಕ್ತಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರಿತು. ಅದರಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೇನೆಂದರೆ, 'ತಿರುಪಲಂದು' ಎಂಬ ಸೆಂದನಾರ್‌ರವರ ಪವಿತ್ರ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಆರ್ಯರ್-ಕುಟ್ಟು' (ಆರ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನೃತ್ಯ - ರೂಪಕ) ಮತ್ತು 'ತಮಲಕ್-ಕುಟ್ಟು' (ತಮಿಳು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನೃತ್ಯ-ರೂಪಕ) ಎಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಚೋಳರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಸಂತ ಅಪ್ಪಾರ್‌ರವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಿ. ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ, ಇದೇ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ರಾಜಸಿಂಹ ಪಲ್ಲವರಿಂದ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ನಾವಿಂದು ಅರಿಯುವ ಭರತನಾಟ್ಯ, ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆಚರಣೆಗೆ ಬಂದಿತೆಂದು. ಸಂತ ಅಪ್ಪಾರ್ ಹಾಗೂ ಸಂತ ಸಂಬಂಧರರವರ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು, ಸಿ. ಮೀನಾಕ್ಷಿಯವರು ಆಧರಿಸುತ್ತಾ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನರ್ತನ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಆಚರಣೆ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಏಳನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಾಯಿತು ಎಂದು.

ಚೋಳರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ೧೨ನೇ ಹಾಗೂ ಹದಿಮೂರನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕುಲೋತ್ತುಂಗ IIIನ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ ಎಂದುಊಹಿಸಬಹುದಾದ ಭಿತ್ತಿಬರಹಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷ ಹರಿದಿನಗಳಂದು ದೇವದಾಸಿಯರು, ಭಟ್ಟರ ಹಿಂದೆಯೇ ಕಲಂಜಿ (ಪಾತ್ರೆ)ಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅವರನ್ನೇ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಪರಿವಾರದ ದೇವಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಿತ್ತು. ಹಬ್ಬದ ದಿನಗಳಂದು ನಟೇಶ್ವರ ನಾಯನಾರ್ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮೆರವಣಿಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ,ದೇವದಾಸಿಯರು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಶಿವಪುರಾಣವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ, ತಿರುನಾಟ್ಟಪ್ಪನ್

ಕೋಯಿಲ್ ದೇವಸ್ಥಾನ ಹಾಗೂ ಮದ್ವೈಕಾವನಂ (ರಂಗಮಂದಿರ) ಇಲ್ಲಿ ತಿರುಂವಂಪಾವೈಯ ಮೂರನೇ ಪದಿಹಂಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಿತ್ತು.

ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಲಿಖಿತ ಸಾಕ್ಷಿಗಳು ಶುದ್ಧ ನೃತ್ತವಾದ ನರ್ತನವನ್ನು ದೇವದಾಸಿಯರು, ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಶಾಂತಿಕ್ - ಕುಟ್ಟು, ಮೈಕ್ -ಕುಟ್ಟು, ಮೈಕ್ - ಕಟ್ಟಡೈವ್, ಕುನಪಮ್, ಮಲೈಪು, ಆಗಮಾರ್ಗಂ, ಸಿಂಧುಕು ಹಾಗೂ ನಾರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿದ್ದು, ಮಹಾರಾಜ ಕುಲೋತ್ತುಂಗ III (೧೧೭೮-೧೨೨೩ ಕ್ರಿ.ಶ.)ರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಿರುಪಟ್ಟಿಡೈವ್, ಮೈಕಟ್ಟಡ್ಡವ್ಯ, ತಿರುವಲ್ಲಾತಿ, ತಿರುಚು ಆಲಮ್ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು. ನೃತ್ತ (ಶುದ್ಧ)ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅನೇಕ ಭಿತ್ತಿ ಬರಹಗಳು ತಮಿಳು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ದೊರಕಿದೆ. ಆದರೆ, ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ, "ನೃತ್ಯ"ದ ಪರಿಚಯ ಮೊದಲಿಗೆ 'ಕೈಯಾತ್', 'ಕೌತುವಂ', ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಬರೀಯ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಕೈಕಾಲುಗಳ ಚಲನೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು.[3] ಆಗಲೇ ರುದ್ರ ಗಣಿಕೆಯರಿಂದ 'ಗಣಪತಿ ಕೌತ್ವಂ' ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಟುವಾಂಗಸಿತ್ಸೈ ಅಂದರೆ ದೇವದಾಸಿಯರು ಋತುಮತಿಯರಾದಾಗ ಹಾಗೂ ಪುಟ್ಟುಕ್ -ಕಟ್ಟು ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.[4] ನಟ್ಟುವಾನರು ಹನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ನರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣರಾಗಿ, ಶ್ಲೋಕಮ್, ಅಭಿನಯಮ್, ನಾಟಕಮ್ ಹಾಗೂ ವಾರಿಕ್-ಕುತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸೀಮರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು[5]

ಸಾಂತಿಕ್ -ಕುಟ್ಟುವಿನಲ್ಲಿ ಮೈಕ್-ಕುಟ್ಟು ಅಥವಾ ಆಗಮಾರ್ಗವೆಂಬುದು ಒಂದು ಅಂಗ. ಇಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆನಂದವುಂಟು ಮಾಡುವಂತಹ ಕಲೆಯನ್ನು ಆಗಮಾರ್ಗವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಭಾವನೆಗಳಾದ, ರಾಜಸಂ, ಥಾಮದಂ ಹಾಗೂ ಸಾತ್ವಿಕಂಗಳನ್ನು ಚೇತನಗೊಳಿಸಿದೆ. ಆಗಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ದೇಸಿ, ವದುಗು ಹಾಗೂ ಸಿಂಗಾಲ ಎಂಬ ವಿಧಗಳಿವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨೩೭ರಲ್ಲಿ ದೊರಕಿರುವ ಉಲ್ಲೇಖವೊಂದರಲ್ಲಿ ರಾಜರಾಜ II, ಆಗಮಾರ್ಗದ ದೇವದಾಸಿಯರ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ದೇವಳದಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಿಸಿರುವುದು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ [6].

ತಮಿಳಿನ ಶಿಲ್ಪಾಧಿಕಾರವು ಅಭಿನಯವನ್ನು ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾತ್ವಿಕಗಳೆಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕನೊಬ್ಬ ಅವಿನಾಯಕ - ಕುಟ್ಟುವನ್ನು ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಂದು ನರ್ತಿಸಿರುವ ಸಾಕ್ಷಿ- ಪುರಾವೆಗಳಿವೆ. ಶಾಸನಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಎರಡು ರೀತಿಯ ನಟುವಾನರುಗಳು. ಒಂದು ಅಭಿನಯ ನಟುವಾನ ಮತ್ತೊಂದು ಆಗಮಾರ್ಗದ ನಟುವಾನರು. ಅಭಿನಯ ನಟುವಾನರು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣರು. ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೊದಲಿದ್ದ ಶುದ್ಧ ನೃತ್ಯದ 'ಅಡೈವು'ಗಳಿಂದ ಹಿರಿಯ ನೃತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸೆ ಪದ್ಮಾ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯಂ ನವರು 'ಸಾದಿರ್' ಎಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ತಿರುಪಟ್ಟಿಡೈವು' ಅಂದರೆ ಹಾಡಿಗೆ ನರ್ತಿಸುವ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯಿಸುವ ವಿಧಾನ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಭಿನಯವೇ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ [7].

ಶ್ರೀರಂಗಂ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಐದು ರೀತಿಯ ನೃತ್ಯಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಲ್ಲೈಪ್ಪು ಎಂಬುದು ಅಚ್ಚರಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೋಟಿಕಲ್ ಎಂಬುದು ಹಾಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ, 'ಉಲಾಮದಲ್' ಎಂಬುದು ಸಣ್ಣ ಪ್ರಬಂಧ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು / ದೇವನು ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ದೇವದಾಸಿ ಆತನನ್ನು ಕಂಡು ಪ್ರೇಮ ಪಾಶದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕುತ್ತಾಳೆ. 'ಅಮ್ಮನೈ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯು ಗೋಲಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಆಡಿ

ಪ್ರಶ್ನೆ - ಉತ್ತರಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ 'ತಾತಿಕ್ - ಕೇಲಿಕ್ಯಾ'.[8] ಬಹುಶಃ ಕುಮ್ಮಿಯಂತಹ ನೃತ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತಕರು ಕೈ ಕೈ ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ತಿರುವಂದಿಕಪ್ಪು (ಸಾಯಂಕಾಲದ ಪೂಜಾಕ್ರಿಯೆ) ಹಾಗೂ ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಂದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಸಂತೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರಕರಣಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಕೃಷ್ಣ ಜಯಂತಿಗೆ ರಾಸಕ್ರೀಡೆಯು ನರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೮೬-೧೬೧೪ರಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರದ ವೀರ ವೆಂಕಟರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಲೇಖ ಎಂಬ ದೇವದಾಸಿಯ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಂಗತಳಾಗಿ, ಅಭಿನಯಪೂರಿತ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಅನೇಕ ಬಿರುದುಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ರಾಜಗೋಪಾಲ ವಿಲಾಸದ ಮೊದಲನೇ ಆಶ್ವಾಶದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ರೂಪವತಿ, ಚಂಪಕವಲ್ಲಿ, ಮೂರ್ತಿ, ಕೋಮಲವಲ್ಲಿ, ಲೋಕನಾಯಕಿ, ರತ್ನಗಿರಿ, ಭಾಗೀರಥಿ ಎಂಬೀ ದೇವದಾಸಿಯರು ಚಾಪದ, ಶಬ್ದ ಚಿಂತಾಮಣಿ, ಜಕ್ಕಿನಿ, ಕೊರವೈ, ನವಪದ, ದರುಪದ ಹಾಗೂ ಪೆರನಿ ಎಂಬ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಸಿದ್ದರು. ಕಾಲಕವಿಯು ಇಲ್ಲಿ 'ಮಾರ್ಗಿ' ಹಾಗೂ 'ದೇಸಿ' ನೃತ್ಯಗಳು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಭಿನಯವನ್ನು ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳಿಗೆ, 'ದುತ್ಯಪದ' ಅಂದರೆ ಸಂದೇಶ ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚಲಾಗಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕಪಿಲೇಶ್ವರ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಕೊನೆಯ ಹಾಗೂ ಹೆಸರಾಂತ ದೇವದಾಸಿ ಎನಿಸಿದ ಮೈಲಾಪುರ ಗೌರಿ ಅಮ್ಮಾಳ್‌ರವರ ಅಭಿನಯವು, ಲೋಕಧರ್ಮದ ಎಡೆಗೆ ವಾಲಿದ್ದು, ವೀಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿತ್ತು. ಆಕೆ ಹಸ್ತಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಮೂಕಾಭಿನಯವನ್ನೇ ಅಭಿನಯದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿ, ಅದು ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವಂತೆ ಆಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಲೋಕಧರ್ಮಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ ಸಕ, ಸೂಚಿ ಮತ್ತು ಅಂಕುರ ಎಂಬವು. 'ಸಕ' ಎಂದರೆ ಹಸ್ತಗಳು. ಈ ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸಿದರೆ 'ಅಂಕುರ'ವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಕುರದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಅರ್ಥದ ಛಾಯೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. 'ಸೂಚಿ'ಯು ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೋ ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಹಕರಿಸದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಫಲಿತಾಂಶವು ನೀರಸವಾಗಿ, ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ, ಕೃತಕವೂ ಆಗಿ ತೋರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಲಿಸುವ ರೀತಿ, ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವೂ - ಪ್ರತ್ಯೇಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಈ ವಿಶೇಷ ಅಭಿನಯ ಕಲಿಸುವಿಕೆಯ ಕ್ರಮ, ಮತ್ಯಾವುದೇ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರಮುಖ ವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗೌರಿ ಅಮ್ಮಾಳ್‌ರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಇದರಿಂದ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುವ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕಲಿಸುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹಿರಿಯ ದೇವದಾಸಿಯರು ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು ಎಂಬುದು. ಗೌರಿ ಅಮ್ಮಾಳ್‌ರ ಯಶಸ್ಸಿನ ಹಿಂದೆ, ಅವರು ಅಭಿನಯವನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿರುವುದೇ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ.

ದೇವದಾಸಿಯರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನರ್ತನಗಳನ್ನು, ಶುದ್ಧಂ, ಮಿಶ್ರಂ ಹಾಗೂ ಕೇವಲಂ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ, ಉಮೆ, ಮಹೇಶ್ವರ ಇತರೆ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ, ಕರಣಗಳನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ನರ್ತನ ನೃತ್ಯವೆನಿಸಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಿದಾಗ 'ಮಿಶ್ರ' ಎಂದಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುವ ಲೋಕವೃತ್ತಾಮಾನವು 'ಕೇವಲ'ವಾಗಿತ್ತು. ಶುದ್ಧ ನೃತ್ಯವು ರುದ್ರಗಣಿಕೆಯರಿಗೂ ಮಿಶ್ರ ನೃತ್ಯವು ರುದ್ರ ಕನ್ನಿಕೆಯರಿಗೆ ಹಾಗೂ ರುದ್ರದಾಸಿಯರು - ಕೇವಲ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ತಿರುವಾರೂರು ದೇವಸ್ಥಾನವು ವೃತ್ತಿಪರ ನರ್ತನಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವದರಿಂದ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ 'ಅಜಪನಟನಾ' ಎಂಬುದು ಸ್ವತಃ ದೇವ ದೇವರಿಂದಲೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ಥಳೀಯ ಕಥಾನಕಗಳ ಪ್ರಕಾರ, ಚೋಳರಾಜ ಮುಚುಕುಂದನು ಇಂದ್ರನಿಂದ ವರ ಪಡೆದು, ವಿಷ್ಣುವಿನ ವಕ್ಷಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸುವ ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜ ಸ್ವಾಮಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸಿದ. ಇಂದ್ರನು ಮುಚುಕುಂದನನ್ನು ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸಲೆಂದು ತ್ಯಾಗರಾಜ ಸ್ವಾಮಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪದೊಂದಿಗೆ ಇತರೆ ಆರು ಅಂತಹುದೇ ಪ್ರತಿರೂಪವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೂ, ಮುಚುಕುಂದನು ಮೂಲ ಪ್ರತಿರೂಪವನ್ನೇ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ತಿರುವಾರೂರಿಗೆ ಬಂದರು. ಉಳಿದ ಆರು ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ತಿರುನಲ್ಲರು, ನಾಗಪಟ್ಟಿನಂ, ತಿರುಕ್ಕರಯಿಲ್, ತಿರುಕ್ಕೊಲಿಲಿ, ತಿರುವಂಯಾರ್, ತಿರುಮರೈಕ್ಕಾಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದ. ಈ ಏಳು ತ್ಯಾಗರಾಜಮೂರ್ತಿಗಳು ಉತ್ಸವ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವುದಾಗಿ ಪ್ರತೀತಿಯಾಗಿದೆ. ದೇವಳದಲ್ಲಿರುವ ಕಟ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಲ್ಕೂ ಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ದಿಂಬಿನಂತೆ ಆಕೃತಿ, ಆ ನಡುವಿನಲ್ಲಿ ದೇವತಾವಾಹನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಟ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಜಪ ನಟನಂ (ತಿರುವಾರೂರು) ಹಾಡಿಲ್ಲದ ನಾಟ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಾಯಾಮವನ್ನು ಹೋಲುವಂತೆ, ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜರು ವಿಷ್ಣುವಿನ ವಕ್ಷಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸಿದ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಉನ್ಮತ ನಟನಂ ಮದಮತ್ತರಾಗಿ ನರ್ತಿಸುವುದು. 'ಸರವರ್ತರಂಗ ನಟನಂ'ನಲ್ಲಿ ಸಾಗರದ ಅಲೆಗಳಂತೆ ತೋರ್ಪಡುವ ನೃತ್ಯ. 'ಕುಕ್ಕಟ ನಟನಂ'ನಲ್ಲಿ ಹುಂಜದಂತೆ ನರ್ತಿಸುವುದು, 'ಭೃಂಗ ನಟನಂ'ನಲ್ಲಿ ದುಂಬಿಯಂತೆ, ಪುಷ್ಪದ ಸುತ್ತ ನರ್ತಿಸುವುದು, 'ಕಮಲ ನಟನಂ'ನಲ್ಲಿ ತಾವರೆಯು ತಂಗಾಳಿಗೆ ವಾಲಾಡುವ ಚಲನಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾ, 'ಹಂಸಪಾದ ನಟನಂ'ನಲ್ಲಿ ರಾಜ ಹಂಸದಂತೆ, ಗಂಭೀರ ನರ್ತನ. ಇದು ಏಳು ಚಕ್ರಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಕುಂಡಲಿನಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ನರ್ತನಗಳಿಗೆ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳ ಮಿಶ್ರಿತ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ

ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಶುದ್ಧ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ನೃತ್ಯದ ಛಾಯೆಯುಳ್ಳ ಬಂಧಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನದ ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಗುರೊಡೆದಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ನೃತ್ತವೇ ಆಗಲಿ ನೃತ್ಯ (ಅಭಿನಯ)ವೇ ಆಗಲಿ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಗೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ದೇವತಾರಾಧನೆ, ಪರಂಪರಾಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಯ ಸೆಳೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶಿಲ್ಪಟ್ಟದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾವಿಂದು ಕಾಣುವ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರಂಗ ತಂತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾಗಿದೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಅತಿ ನೇರವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ಅಭಿನಯ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಅಗತ್ಯ, ಔಚಿತ್ಯದ ಸೆರೆಯಲ್ಲಿ ಬಂಧಿತವಾಗಿತ್ತು. ತೀವ್ರ ಗತಿಯಲ್ಲಿ, ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗಿ, ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಎಡೆಯೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಚಾರಗಳು ವೈಷ್ಣವ ದೇವಸ್ಥಾನದ 'ಅಕ್ಕೈಯಾರ್ ಸೇವೈ' ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ 'ಭಾಮಾ ಸೂತ್ರಂ'ಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯಪಡುತ್ತದೆ. 'ಅರೈಯಾರ್ ಸೇವೈ' ಎಂಬುದು ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯದಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಭಕ್ತಿ ಸಾರದ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕೌತ್ವಂಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಚಾರವಾಗಿತ್ತು. ಭಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿತ್ತು. ವೇದಿಕೆಗೆ ಸರಿ ಹೊಂದುವ ಕೌತ್ವಂಗಳ ಸಂಯೋಜನಾ ತಂತ್ರ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂತು. ಅಭಿನಯಪೂರಿತ ನೃತ್ಯಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ, ದೇವದಾಸಿಯರು ಲಾಲಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ದಿವ್ಯ ದಂಪತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಈ ಪಲ್ಲಿಯಾರೈ ನೃತ್ಯ, ಕುರುಂಜಿ ರಾಗದಲ್ಲೂ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ರಚನೆಗೊಂಡು ಹೆಸರಾಂತ ದೇವದಾಸಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಪಿ. ರಂಗನಾಯಕಿ ಇವರಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ 'ಊಂಚಾಲ್' ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ದಿವ್ಯ ದಂಪತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಶಯನಗೃಹದಲ್ಲಿರುವ ಉಯ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಡುವ ದೃಶ್ಯಕ. ಮುಂದೆ ನೈಮಿತ್ತಿಕಚರಣದಲ್ಲಿ 'ಏಕಾರಿಕ್ಕೈ' ಅಥವಾ 'ಪ್ರಹಾರಿಲು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಡಿ ಕೇದಾರ ರಾಗದಲ್ಲಿ, ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಉತ್ಸವ ಮೂರ್ತಿಯು ತಿರುಗಿ ದೇವಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜೊತೆಗೇ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಚೂರ್ಣಿಕೆಗಳು, ಸ್ಕಂದ ಷಷ್ಠಿ, ಮಹಾ ಶಿವರಾತ್ರಿ, ಬ್ರಹ್ಮೋತ್ಸವದ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ದಿನದಂದು, ಪೂಜಾ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಹಿಂದಿರುಗುವಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಗಳಿ ನರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

'ಕಥವೈತಿರುಕ್ಕುಂ' ಎಂಬುದು ಕೇದಾರ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ, ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿಯೂ ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ರಚಿತಗೊಂಡು ದೇವಸೇನನ ದೇವಳದಲ್ಲಿ, ಮುಕುರನು ವಳ್ಳೀದೇವಿಯನ್ನು ವರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ತ್ರೈಮಾಸದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಬ್ರಹ್ಮೋತ್ಸವದ ಎಂಟನೇ ದಿನದಂದು ಕಾಣಸಿಗುವ ನೃತ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯವು ಬಹುಮುಖ ರೂಪದ ಒಂದು ಸಂಯುಕ್ತ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಹಾಗು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಥ ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು. ನೃತ್ಯ ಹಾಗು ಧರ್ಮ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಬೆಸೆದಿತ್ತು. ಹಿಂದೂ ಮತದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವು ಧರ್ಮದ ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದಂತೇ ಮೆರೆದಿತ್ತು.ಇದಕ್ಕೆ ದೇವದಾಸಿಯರು ಬೆಳೆಸಿದ

ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಸುಮಾರು ೧೯೨೦-೧೯೪೭ ರ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಭರತನಾಟ್ಯ ಉತ್ತುಂಗ ಶಿಖರದಲ್ಲಿತ್ತು.

"ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲೇ "ದೇವದಾಸಿ ಪದ್ಧತಿ" ಯನ್ನು ನಿರ್ಮೂಲ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸರಕಾರ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು.ಹಾಗಿದ್ದೂ ದೇವದಾಸಿ ಪಂಗಡಕ್ಕೆ ಸೇರದ ಕೆಲವು ಕಲಾಸಕ್ತರು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿ ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು.ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವ ಆಶಯ ಹಂದಿದವರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಲದವರಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ, ಇಸೈ ವೆಲ್ಲಾಲ ರು, ತಮ್ಮ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳ ಮೂಲಕ ಈ ಅಭಿನಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಇಚ್ಚಿಸಿದರು"[9]

ದೇವದಾಸಿ ಪದ್ಧತಿಯು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಡಲಲ್ಲಿ, ದೇವಸ್ಥಾನದ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ ಹರಿದು ಬಂದ ತೆರೆ. ತೆರೆ ಈಗ ಮರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಹಿಂದೆ ಉಕ್ಕಿದ ಆ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಜುಳು ಜುಳು ಝರಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಾಕ್ಷಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅರಿತಿದ್ದೇವೆ. ದೇವದಾಸಿಯರು ಶುದ್ಧ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು, ದೇವಸ್ಥಾನದ ಆಚಾರ - ಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿ, ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದರೂ, ಅಭಿನಯ ಶೂನ್ಯವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದೂ ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಅಂದು - ಇಂದು

ಭರತನಾಟ್ಯದ ನೃತ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿರುವ 'ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ'ದ ಕಲ್ಪನೆ, ಭಕ್ತಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇದು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಆರಾಧ್ಯ ದೇವನನ್ನೂ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಕಲಾಪೋಷಕ ರಾಜರನ್ನೂ ಸಮಾನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು[10]. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಆಗಮಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಂಗೀತ - ನರ್ತನಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದೇವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟು, ಆಳುವ ರಾಜನು - ದೈವ ಎಂಬ ಮನೋಭಾವನೆ ಕುಂದಿತು. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಗೊಂದಲ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಕಲಾಪೋಷಕ ರಾಜನ ಹೆಸರು, ಆರಾಧ್ಯ ಮೂರ್ತಿಯ ಹೆಸರಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರಂತೂ ಈ ವಿಚಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಭ್ರಾಂತಿ ದ್ವಿಗುಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಬಹುರೂಪಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಶೃಂಗಾರದ ವಿಚಾರಧಾರೆ ಯಾವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಚರ್ಚೆ, ಚಿಂತನೆಗಳು ನಡೆದವು. ಶೃಂಗಾರವು ದೈವ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ, ಒಂದು ರೀತಿಯ

ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಲಂಕರಣ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಗೊಂದಲದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಸ್ತರಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳೆಂದರೆ, ಟಿ. ಬಾಲಸರಸ್ವತಿ (1918-89) ಹಾಗೂ ರುಕ್ಮಿಣಿ ದೇವಿ (1904-86). ವಂಶಜವಾಗಿ ದೇವದಾಸಿ ಪಂಗಡಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಟಿ. ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರು ಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ 'ಸಾದಿರ್ ನೃತ್ಯ'ವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರು 'ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ'ವೆಂಬ ಸಂಗೀತ - ನೃತ್ಯ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಸಂಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಹೊಸ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಈ ಈರ್ವರೂ 1930-50ರ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸಿದ್ದರು.[11]

ಕಲಾವಿದರಿಬ್ಬರ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ವಿದ್ವತ್ತು, ಶೃಂಗಾರ / ಭಕ್ತಿ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅನೇಕ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿತು. ಕಲಾವಿದರಿಬ್ಬರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲೋದ್ದೇಶ ಭಕ್ತಿ ಭಾವವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಪ್ರದರ್ಶನಾ ವಿಧಿ ಹಾಗೂ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ದ್ವಿರೂಪ ತಾಳಿತ್ತು. ರುಕ್ಮಿಣಿ ದೇವಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಭಕ್ತಿಯು, ಭಕ್ತಿಯ ಅಂಗಚರ್ಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಬೇಕಿತ್ತು. ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ, ಭಕ್ತಿಯ ರೂಪ ಶೃಂಗಾರಪೂರ್ವಕವೂ ಮಧುರವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಒಂದೆಡೆ ಲೋಕನಾಯಕರನ್ನು (ನರ - ಸ್ತುತಿ) ಭಕ್ತಿಭಾವದಿಂದ ಕಾಣುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರು ವಿರೋಧಿಸಿ, ರುಕ್ಮಿಣಿ ದೇವಿಯವರು ನರ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲೂ, ದೇವ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲೂ ಇರಬೇಕಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಕ್ತಿಯ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಕಡಿತಗೊಳಿಸಿ, ಕಾಮಾತುರ ಚಲನ ವಲನಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗೌಣವಾಗಿಸಿ, ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ ಶೈಲಿಯ ನರ್ತನ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಕಿದರು.

ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಪ್ರಣಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶೂನ್ಯವಾದ ಅಭಿನಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಪ್ರತೀತಿಗೆ ತರುತ್ತಿದ್ದ ರುಕ್ಮಿಣಿ ದೇವಿಯವರಿಗೆ, ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನ ಪದಂಗಳನ್ನು, ವರ್ಣಂಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಕರವಾಯಿತು. ಅಷ್ಟಾದರೂ ಭರತನಾಟ್ಯವು ಶುದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪುನರ್‌ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. "ರುಕ್ಮಿಣಿ ದೇವಿಯವರ ನರ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಅಪರೂಪವೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಶೃಂಗಾರ ರಸವನ್ನು ಅವರು ನೃತ್ಯ ಮುಖೇನ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ, ಪ್ರಣಯ ಭಾವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಶುದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾದರಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು".[12]

ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರಿಗೆ ಶೃಂಗಾರವು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಮೂಲಸತ್ವ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಭಾವಗಳಿಗಿಂತ ಶೃಂಗಾರವೇ ಉತ್ಕೃಷ್ಟಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಅನುಭವದಿಂದ (ಶ್ರುತಿ ಪತ್ರಿಕೆ -1984 ಮಾರ್ಚ್) ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವುದೆಂದರೆ, ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರು ಹಲವಾರು ಭಕ್ತಿ ಭಾವದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು

ಶೃಂಗಾರದ ಸೋಂಕೂ ಇಲ್ಲದೆ ಅಭಿನಯಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಭಕ್ತಿ ಸ್ವರೂಪದ ರಚನೆಗಳು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ, ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವು ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮೂಲಾಧಾರ.

ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಹಾಗೂ ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರ ನಡುವಿನ ಚರ್ಚೆ, ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟರೂ ಕೆಲವೊಂದು ದೇವದಾಸಿ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಜಾಡನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸಿದರು. ಮತ್ತೂ ಕೆಲವರು ಶೃಂಗಾರದ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ತಿಳಿಯದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪ ಕೊಡಲು ಸೋತರು. ಇಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತೊಂದು ತೊಂದರೆ ಎಂದರೆ, ಹದಿನೈದು - ಹದಿನಾರು ವರ್ಷ ಪ್ರಾಯದ ಕೆಳಗಿನ ನೃತ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ, ಶೃಂಗಾರ ಸಂಬಂಧಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುವುದೇ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಮುಜುಗರ ತರುವ ಕೆಲಸವಾಯಿತು. ದೇವದಾಸಿಯರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಿದ್ದ ದುರ್ಬಲ ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಕಾರಣದಿಂದ ಸತ್ಕುಲದ ಯುವತಿಯರು ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಉಳಿದರು.

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೃಂಗಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ, ಅಲ್ಲದೆಯೂ ಮಾಡಬಹುದು. ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವವರು ಅದರ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಭಕ್ತಿಯ ಅಂಶವೇ ದಿನೇ ದಿನೇ ಗೌಣವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಅಂಗಚಲನೆಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಪಾಲಿಸುತ್ತಲೇ, ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿರಾಮವನ್ನೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಭಕ್ತಿ' ಶುದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಉಳಿಯದೇ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಮಾತುರನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವಂತೆಯೂ ಇರದೆ, ತನ್ನ ಅರ್ಥ ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ಟಿ. ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರಂತಹ ಪರಿಣಿತ ಕಲಾವಿದರು ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸಿರುವ ಶ್ರೀಮಂತ ರಸ-ಭಾವ ಸೂತ್ರಗಳು ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ 'ಶೃಂಗಾರದ' ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರು ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೇ 'ಸರಿ' ಎಂದು ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಅಂಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ್ದೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ್ದರೂ, ಇಂದಿಗೆ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಬಿತ್ತಲ್ಪಟ್ಟ ಭಾವ - ರಸ, ಅಭಿನಯದ ಬೇರು ವಿಶಾಲವಾಗಿ ತಳವೂರಿ ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಕೆ.ಮುರಲೀಧರ ರಾವ್,ನೃತ್ಯಲೋಕ,ಮಂಗಳೂರು,ಪುಟ-61
2. ibid.,62
3. ಎಸ್.ಡಿ.ಎಸ್.ಯೋಗಯ್ಯರ್,ಸತ್ತನಾರರ "ಕುಟ್ಟನುಲ್" ನ ನಿರೂಪಣೆ, ಪುಟ-325

4. Adiyarkunallar Commentry on Cilappadikaram,p-80
5. ibid,p-80
6. Padma Subramanyam,Bharathas Art now and Then,Bombay & Madras ,p-78
7. Koil Olugu,pp-99-100,V.N Hari Rao,History of the Srirangam Temple,Tirupathi,p-25
8. ibid, Page 25
9. ANNE-MARIE GASTON, Bharatanatyam from temple to theatre, New Delhi, p.64.
10. Subramanyam V., The Sacred and theSecular : Symbiosis and Synthesis, Ashish, P-31
11. Sharada S., Kalakshetra – Rukminidevi, Kala Mandir Trust, Madras, P-15.47
12. ibid-p-45

ಅಧ್ಯಾಯ ೩

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ

[illegible]

[illegible]

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ

ಅಭಿನಯವು ಸ್ವಯಂ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಳ್ಳುವ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನೆಲೆ ನಿಂತ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಹಿಂದೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ವ್ಯಾಪಾರ ಸಮೂಹವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಭಿನಯವನ್ನು ರಸದ ವಾಹನವೆನ್ನಬಹುದು. ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯಧರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಈರೀತಿಯಾಗಿಹೇಳಿದೆ

ಯತೋ ಹಸ್ತಸ್ತತೋ ದೃಷ್ಠಿ:
ಯತೋ ದೃಷ್ಟಿಸ್ತತೋ ಮನಃ /
ಯತೋ ಮನಸ್ತತೋ ಭಾವಃ
ಯತೋ ಭಾವಸ್ತತೋ ರಸಃ //

ರಸವಿದ್ದೆಡೆ ಭಾವವಿರುತ್ತದೆ ; ಭಾವದಂತೆ ಮನಸ್ಸು ; ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ದೃಷ್ಠಿ ಪ್ರಸಾರ ; ದೃಷ್ಠಿ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆ ಇರುತ್ತದೆ . ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಗೀತವು ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವು , ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವವೂ ಕಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯವು ನಿಹಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆಂದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಈಗ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ನೃತ್ಯಗಳ ಅಭಿನಯ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ 'ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರ' ಮತ್ತು 'ಶಾಸ್ತ್ರ' ಹೇಗೆ ಒಟ್ಟುಗೂಡುತ್ತದೆ? ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ,ಅಭಿನಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಲಾಗಿದೆಯೇ? ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಅದು ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈವರೆಗೆ ದೊರಕುವ ಅಭಿನಯ ವಿಷಯಕ ಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲವೂ 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ವಿಷಯವೆಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತ ಮತ್ತು 'ನೃತ್ಯ ವಿಶೇಷ'ವಾದುದು. ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ, ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರ, ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಲು ಯಾವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕನು ನಾಟಕೀಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಕರ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಅಥವಾ ರಚನಂಕಾರ ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ನಾಟಕಕಾರನ - ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವಾಗ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣಕರ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಅಭಿನಯ' ಎಂಬುದು ನರ್ತಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಬಂಧ. ಇದಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯೇ ಸೇತು. ಕಾರಣ, ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯು ಕವಿಯು ಉದ್ದೇಶಿಸುವ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸಂದೇಶವನ್ನೂ, ರಸವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತನ್ನತನದ ಮೂಲಕ

ತಲುಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇತರೆ ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ತನ್ನ ವಾಕ್ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಸುಲಭವಾಗಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಈ ಭಾಗ್ಯದಿಂದ ವಂಚಿತಳಾಗಿ ನೇರವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಮೂಲಕ, ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಚಲನ-ವಲನಗಳೊಡಗೂಡಿ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅಪರೂಪದ ವಸ್ತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ, ಸಂಗೀತ ಸುಧೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಮೇಳೈಸಿದರೇನೇ, ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವ ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯ. ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗ್ರಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾದರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ನಿಲುಕುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಅವೆರಡೂ ಸ್ವಾವಲಂಬಿತ.

'ನೃತ್ಯ'ವು 'ಪದಾರ್ಥಭಿನಯ' ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಆಂಗಿಕಾ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ವಿಕೃತಗೊಳಿಸದೇ, 'ಮನೋಧರ್ಮ' ಮತ್ತು 'ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ' ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಚಾರಗಳ ಮಂಥನದ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಮೂರುಬಾರಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಎರಡುಬಾರಿ, ಚರಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಎರಡೆರಡು ಬಾರಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂದಾಗಲಿ, ಒಂದೆರಡು ಬಾರಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು, ನರ್ತಿಸುವವರ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರರ ನಡುವಿನ ಒಪ್ಪಂದ. ಈ ಒಪ್ಪಂದದ ನಡುವೆ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕಾಗಲಿ, ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗಾಗಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳು 'ಅಭಿನಯ'ದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೂ ಪೂರೈಸಲಾಗದೆ, 'ರಸ'ದ ಫಲವನ್ನು ನೀಡುವುದರಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಮನೋಧರ್ಮ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉದಿಸುವ ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಯಂತಹ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯಗಳ ಸಂದರ್ಭ ಮನೋಧರ್ಮವು ಕಾರ್ಯಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ, ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಪೂರ್ವವಾದದ್ದು.

ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನಾಕಾರನು ಮಧ್ಯಸ್ಥಿತಿ ವಹಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಠಿಗೊಳಿಸಿ, ಈ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವಂತೆ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನುಭವಿಸುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಕವಿ ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅನುಭವ ರಚನಾಕಾರನು ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದವೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ರಚನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಮಾದರಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆತ ಕಂಡ ಜೀವನದ ಸಾರಂಶದಿಂದಲೇ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕವಿಯು ಪ್ರೇಮೋದ್ವೇಗಗೊಂಡ ಯೌವನತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದರೆ, ಅದು ಆತನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ

ಗೀತಗೋವಿಂದದ ರಚನಾಕಾರ ಜಯದೇವ ಕವಿ, ಕೃಷ್ಣ - ರಾಧೆಯರ ಪ್ರೇಮ ಸಲ್ಲಾಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ, ಕವಿ ತಾನು ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರೇಮ ಸರಸವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರು ತಾವು ಸ್ವತಃ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಪ್ರೇಮ ವಿರಹವನ್ನು ಮತ್ತು ತೊಳಲಾಟವನ್ನು ತಮ್ಮ ಪದಂಗಳ ಮುಖೇನ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರೇ ಪ್ರೇಮಿಸಿದ ಆಕೆ, ದೇವದಾಸಿಯಾಗಿದ್ದು, ನೃತ್ಯದ ಸಂಸ್ಕಾರವಿದ್ದವಳಾದ್ದರಿಂದ ಆಕೆಯ ರೂಪ, ಲಾವಣ್ಯ, ಚಲನ ವಲನಗಳು ಹಾಗೂ ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಕವಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದು. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿಗೆ ಕವಿಯ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಂಡದ್ದು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭ, ಕವಿಯು ಕಲಾವಿದನಾಗಿ, ಕೈಗೆಟುಕುವ ಯುವತಿಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು, ಕೈಗೆಟುಕುದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೂಪು ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಕವಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇತರರೆಲ್ಲರೂ ಯುವತಿಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವರು. ಆಕೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಹೆಸರು, ಯಾವುದೇ ಉಚ್ಛ ಸ್ಥಾನ ನೀಡುವ ಹಕ್ಕು ಕವಿಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕವಿಯಾದವನು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೋಲುವ ಸಂಭವವನ್ನು ನಿಜ ಜೀವನದಿಂದ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯಮಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳ ಮಿತಿ ನಿರ್ದೇಶನ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಿಲುಕದ, ರಮಣೀಯವಾದ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಕವಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವೊಂದು ನೃತ್ಯ ಪರಿಣತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಿಂತಲೂ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ತನ್ನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯ ಮೂಲಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ, ನೇರವಾಗಿ ಅಭಿನಯದ ಮುಖೇನ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ ತಲುಪುವಲ್ಲಿಗೆ, ತಲುಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆಂದು. ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯ, ಆಂಗಿಕ ಮತ್ತು ವಾಚಿಕದ ಪೋಷಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇದು ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ. ಕವಿಯಾದವನು ತನ್ನ ಕಲ್ಪನಾನುಸಾರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ತತ್ವವನ್ನೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ - ನಿಲುವಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ತನ್ನ ಅಭಿನಯ ಮುಖೇನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನಾಟುವ ಮತ್ತು ನಾಟದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರುವ ಚಾತುರ್ಯ ಹೊಂದಿರತಕ್ಕದ್ದು. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಗೆ,ಬಹಳ ಜವಾಬ್ದಾರಿವಹಿಸಿ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪು ನೀಡುವವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. 'ಮನೋಧರ್ಮ' ವಿಸ್ತರಣಗೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲೇ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ವಿಧಾನೋಕ್ತಿ ಹೀಗಿದೆ.

ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹಲವು ಬಾರಿ ಓದಿ - ಗ್ರಹಿಸಿ, ಅದರ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಧ್ವನಿಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು, ಇತರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗನಿಗೇ ಸಮಾನ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಯಾರು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಾರೋ ಅವರು. ಅದು ಗುರುವಾಗಿರಲಿ, ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜಕನಾಗಿರಲಿ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರಿರಲಿ.

ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿ ಮುಗಿಸಬಹುದಾದಂತಹ ಪದ್ಯವನ್ನು, ಸುಮಾರು 12ರಿಂದ 15 ನಿಮಿಷದವರೆಗೆ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಓದುವುದು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವನ್ನು ಎಳೆಂಟು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ಮುಖಜಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತೋರುವುದು ಆದ್ಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಕನಕದಾಸ ವಿರಚಿತ 'ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು ಸೇವೆಯನು ಕೊಡೋ ಹರಿಯೇ' ಎಂಬ ದೇವರನಾಮದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕನಕದಾಸರ ಮನ ಮುಟ್ಟುವ ಭಕ್ತಿ ಭಾವವನ್ನು ಕಲಾವಿದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ದೇವರ ನಾಮದ ಮೊದಲ ಪದವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. 'ಬಾಗಿಲನು' ಎಂದರೆ ಉಡುಪಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮಹಾದ್ವಾರ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, 'ಬಾಗಿಲು' ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ 'ಹೃದಯದ ಬಾಗಿಲು', 'ಕರುಣೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಅಂತಹ ಜಾತ್ಯಾತೀತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ 'ಜ್ಞಾನದ ಬಾಗಿಲು' ತೆರೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ, 'ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು ಸೇವೆಯನು ಕೊಡೋ ಹರಿಯೇ' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ದೀನ ದಲಿತರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸು - ಕಾಪಾಡು ಎಂಬ ಧ್ವನಿಯೂ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ 'ಕೂಗಿದರು ದನಿ ಕೇಳಲಿಲ್ಲವೇ ನರ ಹರಿಯೇ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಭಕ್ತ ಸಾಗರದ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಕೂಗಿದ ಅಳು ದೇವರನ್ನು ತಲುಪಲಿಲ್ಲವೇ? ಎಂದೂ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನರಳುತ್ತಿರುವ ದೀನ ದಲಿತರ ಕೂಗು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಕೇಳಿಸದೇ? ಎಂದೂ, ತೋರಿಕೆಯ ಭಕ್ತರ ನಡುವಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ನಿಜವಾದ ಭಕ್ತನ ಕೂಗು ಆತನಿಗೆ ಕೇಳಿಸದೇ ಎಂದೂ, ಅಪಾರ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಮೊರೆಯಿಟ್ಟರೂ ಅದು ಸಾಲದಾಯಿತೇ? ಎಂದೂ, ನರ ಮನುಷ್ಯನು ಕೂಗಿದರೆ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿ ಹರಿ ಇರುವನೇ? ಎಂದೂ, ಎಷ್ಟು ಕರೆದರೂ ಕರುಣೆ ತೋರದಿರುವನು ಯಾಕೆ? ಎಂದೂ ಇನ್ನು ಹಲವಾರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಆದರೆ, ಈ ಎಲ್ಲಾ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಮಾತಿನಲ್ಲಲ್ಲ ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ದೇಹದ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾವ ಸೃಷ್ಟಿಗೈಯ್ಯುವುದರ ಅವಶ್ಯವಿರುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ರಚಿಸಿರುವ ನೃತ್ಯ ರಚನೆಗಳು, ಸಂಗೀತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಾಗ, ತಾಳದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು, ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡುಗಾರನ ಕಂಠ ಮಾಧುರ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುವಂತೆ ಅಭ್ಯಸಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಹಂತವಾದರೆ, ಎರಡನೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯ ರಚನೆಗೆ ತಕ್ಕ ತಾಳಾಕ್ಷರವನ್ನು ರಚನಾಕಾರನೇ ಸಂಯೋಜಿಸಿದ್ದರೂ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಂದರೆ ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ತೋರಲು, ತಾಳದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ಶಬ್ದಂನಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ, ಶ್ರೀ ರಾಮನನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು

ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚತುರಶ್ರ ನಡೆ ಸಾಕಾದರೆ, ರಾವಣ ರಾಜನನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು, ಉದ್ಧತ್ತವಾದ ಖಂಡ ನಡೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾಯಾ ಜಿಂಕೆಯನ್ನು ಚುರುಕಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ತ್ರಶ್ರ ಗತಿ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಬ್ದಂ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಮಿಶ್ರ ಛಾಪು ತಾಳದಲ್ಲಿ!

ಅಂತೆಯೇ, ನಾಟ್ಯದೇವ ನಟರಾಜನನ್ನಾಗಲಿ, ಮಹೇಶ್ವರನನ್ನಾಗಲಿ ಪೊಗಳಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ವರ್ಣಂಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ತಾಂಡವಾಂಶಗಳನ್ನು ತೋರುವುದಿದ್ದರೆ, ತೀವ್ರ ಗತಿಯ ನಡೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಕಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದೆ ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ವರ್ಣಂ, ಪದಂಗಳ ರಚನಾಕಾರರು ಸಂಗೀತ ಪ್ರೇಮಕ್ಕಾಗಿ, ಆತ್ಮಶುದ್ಧಿಗಾಗಿ, ಆತ್ಮತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದು, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸದೆ, ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸದೆಯೇ ಅಥವಾ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಥವಾ ಓದುಗರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುವ ಸಂಧರ್ಭವಿದೆ. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಒಮ್ಮೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರೆ, ತನ್ನ ಗ್ರಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯಂತೆ, ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯು ಸ್ವಯಂ ತೃಪ್ತಿಗೆ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡದೇ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಆತ್ಮಶುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಮನೋರಂಜನೆಯತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಅಭಿನಯ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಪರವಾಗಿರದೆ, ಬಾಹ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯ ನೃತ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬರುವ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದ ಪದಂ,ದೇವರನಾಮಗಳಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದೆ ಓರ್ವಳೇ ಹಲವಾರು ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅರಿತು, ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಅವುಗಳ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳನ್ನೂ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಅರಿತು, ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೂ - ಮನೋಭಾವವನ್ನೂ ಬಹಳ ವಿವರವಾಗಿ ತಿಳಿದವಳಾಗಬೇಕು.

ಕಾವ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಒಮ್ಮೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಅಥವಾ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಅದೇ ತೀರ್ಪು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ.ಆದರೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಹರಿವ ನದಿಯಂತೆ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಪ್ರತಿಯೊಮ್ಮೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ವಿಷಯವೂ, ಚರ್ಚೆ ಹಾಗೂ ಗಣನೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೇದಿಕೆಯೂ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿ ಬಾರಿಯೂ ಮನೋಧರ್ಮ, ಅಭಿನಯ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರ, ಚಾರಿ - ನಿಲುವುಗಳ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ದೃಢವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಮೂಲ ಭಾವಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ

ಬಾರದಂತೆ, ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದು. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಅಭಿನಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ವಿಷಯಗಳು ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯತಕ್ಕದ್ದು.

ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯಸಂಯೋಜನಾ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಮಯ, ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸು, ಪ್ರೇರಣೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸಮಯ ಕೂಡಿ ಬಂದರೇನೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು. ಆದರೆ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಉತ್ತಮ ಮನಸ್ಥಿತಿ, ಪ್ರೇರಿತ ಮನೋಭಾವ, ದೇಹ ದಾರ್ಢ್ಯತೆಯು ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದೇ ಬರಬಹುದು. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಉತ್ತಮ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇರಬಹುದು. ಕಲಾವಿದೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟ, ದೈಹಿಕ ಅನಾರೋಗ್ಯ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬದಿಗೊತ್ತಿ, ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಬೇಕಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಕೈತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ, 'the show must go on at any cost'. ಉತ್ತಮ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ದೊರಕುವ ಯಾವುದೇ ಪರಿಸರವಿರಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವುದು ಒಂದು ಸವಾಲೇ ಎದುರಿಸಿದಂತೆ.

ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮದ ವಿಸ್ತರಣೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾರವು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ರಸ ಸ್ಥಾಯಿಗೆ, ಪೂರಕವಾದ ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಸ್ವಯಂ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಡಗಿದ ರಸ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುವ, ಪ್ರೇರಕ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ ನವರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಚಾರಿಗಳು, ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ, ಹಸ್ತ ಮುದ್ರೆಗಳು, ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮೊಳಗುವ ವಾಚಿಕವು, ಮನೋಧರ್ಮ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಪುನರ್‌ಉಚ್ಚರಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ವಾದ್ಯ ಸಹಕಾರದೊಂದಿಗೆ ಪೋಷಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಮುಂದುವರಿದು, ಭಾವಗಳು ವಿಚಲಿತಗೊಳ್ಳದಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿರುವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವು ಹಾಡಿನ ಮೂಲ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವಂತಿರತಕ್ಕುದು. ಹೊಸದಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ಮೂಲ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಬೇಕು. ಉದಾ: ತಂಜಾವೂರು ಶ್ರೀ ಪೊನ್ನಯ್ಯ ಪಿಳ್ಳೈ ವಿರಚಿತ ಭೈರವಿ ರಾಗ - ಆದಿ ತಾಳದ ವರ್ಣಂನ, ಪಲ್ಲವಿಯ "ಮೋಹಮಾನಾ ಎನ್ ಮೀದಿಲ್, ನೀ ಇಂದಾ ವೇಳಾಯಿಲ್" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಸಹಿತವಾಗಿ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

[ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಅತಿಯಾಗಿ ಮೋಹಗೊಂಡಿರುವಾಗ ಆಕೆಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಉದಿಸುವ ಭಾವಗಳು]

♣ ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಕಂಡಂತಾಗುವುದು. ಜಾಗೃತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ನಾಯಕನ ಮುಖ ಕಾಣುವುದು; ನಾಯಕನ ನಾಮ ಸ್ಮರಣೆಯಿಂದಲೇ ಅತಿಯಾದ ಆನಂದ! ನಿರ್ಲಜ್ಜ ವರ್ತನೆ.

♣ಹಕ್ಕಿಯ ಮಾತು ಕೇಳಿದಾಗ ಉನ್ಮತ್ತ ಹೃದಯ, ಗಿಳಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಕ್ಷಿಗಳೊಂದಿಗೆ ವಾರ್ತಾಲಾಪ.

♣ ಚಿತ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಮಧುರ ಸ್ಮೃತಿ... ವಿಭಾವವಾಗಿ ಚಂದ್ರ, ನಂದನವನ, ಸಂಗೀತ, ಚಂದನ, ಭ್ರಮರ, ರೂಪ - ಯೌವನ, ವಸಂತ, ಕಮಲದ ಕೊಳ, ಗೀತ, ಗಿಳಿ, ಅಭಿಲಾಷೆ, ಚಿಂತನ, ಸ್ಮೃತಿ, ಸಖೀಮುಖ, ಸಮಾಗಮದ ಚಿಂತೆ, ಅಶ್ರು, ರೋಮಾಂಚನ, ಸ್ವೇದ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ನಾಚಿಕೆ, ಹರ್ಷ, ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಚಿಂತೆ, ಮೋಹ, ನೆನಹು, ಆಲಿಂಗನಾಸಕ್ತಿ, ನಿದ್ರಾಹೀನತೆ, ಲಜ್ಜೆ, ಭಯದಿಂದ ಅವಹಿತ್ಥ, ಸಖೀ ಪರಿಹಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಹಾಗೆಯೇ ಅತಿಯಾದ ಆಯಾಸ, ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಸಿಯೇರುವುದು, ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡುಕ, ಚಿಂತಾದಿಕ್ಯದ ನಿಡುಸುಯ್ಲು, ಶೋಕ ಸಂತಪ್ತಳು, ನಿಮಿಷ ಯುಗದಂತಾಗುವುದು, ಮುಕ್ತಾಹಾರವು ಭಾರವಾಗುವುದು, ಕೈಬಳೆ - ಒಡ್ಯಾಣ ಸಡಿಲವಾಗುವುದು, ಏಕಾಂತದ ಬಯಕೆ, ಧಾರಾಕಾರ ಕಣ್ಣೀರು. ಇಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನೇಕೆ ಬಾರದಿಹನೆಂದು, ಆತನ ಮೊಗ ಕಾಣದೆ ಪರಿತಪಿಸುವುದ್ದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಂನ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ "ಮೋಡಿ ಸೈಯಲಾಮೋ ಎನ್|| ಸಾಮೀ ಮೆತ್ತಾ", ಎಂದರೆ ಮೋಡಿಗೈಯ್ಯುವುದು ಯೋಗ್ಯವೇ, ನೀನಿಂಥ (ನಾಯಕನು) ಉತ್ತಮನು ಎಂಬ ಮೇಲರ್ಥ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಾಯಕಿಯು ಎಷ್ಟು ಕಾದು ನಿಂತರೂ ನಾಯಕನು ಆಗಮಿಸದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿ, ಮಿತ್ರರ ಬಲವಂತ, ವ್ರತದ ದಿನ, ಜಗಳ ನಿಮಿತ್ತ, ಧ್ಯಾನ, ಸವತಿಯರ ತಂತ್ರ, ನೆರೆ ತುಂಬಿದ ತೊರೆ, ಕತ್ತಲೆಯ ಗಾಢತೆ, ತನ್ನ ಸಂಯಮ, ಪಾತಿವೃತ್ಯದ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮರೆವು, ಪಂಚಭೂತಗಳ ನಿಮಿತ್ತ, ಮಿತ್ರಾಗಮನ, ಬೇರೊಬ್ಬ ಸುಂದರೀಮಣಿ, ದಾರಿ ತಪ್ಪಿದುದು ಇತ್ಯಾದಿಯೆಂದು ಅಭಿನಯಿಸಿ.ಶೇಫಾ ಕುಸುಮಗಳು ಉದುರಿದವು. ಚಂದ್ರ ಆಗಸದ ನೆತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೂ ನಾಯಕನು ಬರಲು ತಡ ಮಾಡಿರುವುದೇಕೆ?ಎಂಬುದ್ದಕ್ಕೆ ಸಂತಾಪ, ದೇಹಕ್ಷೀಣ, ನಿಡುಸುಯ್ಲು, ಕಣ್ಣೀರು, ಸಖಿಯರಲ್ಲಿ ವ್ಯಸನ ಹೇಳುವುದು, ವೀಣೆ ನುಡಿಸುವಿಕೆ (ವೈರಾಗ್ಯ) ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ನಂತರದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ "ಭೋಗಾ ತ್ಯಾಗೇಶಾ ಅನುಭೋಗಂ ಶೈಯ್ಯವಾ ಎನ್ ಇಡಂ" ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ "ಭೋಗಾಧಿಪತಿ (ಸರ್ಪದಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವನೆ) ತ್ಯಾಗರಾಜನಾಗಿ ನೀನು ಮನ್ಮಥನನ್ನು ದಹಿಸಿದೆ. ಪಾರ್ವತಿಯ ರೂಪ ಲಾವಣ್ಯಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚದೆ ಹೊರಟು ಹೋದೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಅವಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದು - ಆಕೆಯ ವಿರಕ್ತಿಯನ್ನು...

ಹಾಗೆಯೇ ನಾಯಕಿಯು ಪಾರ್ವತಿಯಂತೆ, ನಾಯಕನಾದ ಮಹೇಶ್ವರನನ್ನು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಆರಾಧಿಸುವಾಗ ಆತನೇಕೆ ಎನ್ನಲ್ಲಿ (ನಾಯಕಿಯಲ್ಲಿ) ಗಮನವಿಡುತ್ತಿಲ್ಲ? ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ವಿರಕ್ತಿಯು ಉತ್ಕಟವಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ತನ್ನ ಅರ್ಧ ದೇಹದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡದ್ದು ಭೋಗಕ್ಕಾಗಿಯೇ - (ಅಲ್ಲ).

ಇತ್ತ ಕಪಾಲ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಊರೂರು ಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡುತ್ತಾ ಸುತ್ತುತ್ತಿದ್ದೀಯ? ಅದು ತ್ಯಾಗರಾಜನಾಗಿಯೇ? - ಯೋಗಮುದ್ರೆ - ತ್ಯಾಗೇಶನಾಗಿ ಎಡಕಾಲೆತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿರುವ! ಕಲ್ಮಶಗಳನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವಂತಹವನಾಗಿ ಬಲಕಾಲನ್ನು ಮುಯಲಕ (ಅಪಸ್ಮಾರನ) ಮೇಲೆ ಇರಿಸಿ, ಎಡಗೈಯಿಂದ ಜೀವಾತ್ಮವನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವೆ.

ಹೀಗೆ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಚಿಟ್ಟಾಸ್ವರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚರಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಎತ್ತುಗಡೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಮನೋಧರ್ಮ ಪೋಣಿಸುವ ಕ್ರಮ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯದ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದರೆ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು, ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಪೋಷಾಕುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯ ಮುಖೇನ, 'ಮನೋಧರ್ಮ'ಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡುವ ಅಂಶಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ, ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯದ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ, ಮನ ಮುಟ್ಟುವ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಚತುರ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯವು ನೃತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ನಾಟ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಆಯುಧಗಳು, ಪರದೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸಹಾಯ ಇಲ್ಲದೆಯೇ, ನೃತ್ಯವು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾದವನು ಅವುಗಳ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಗೌರವಿಸುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಹೊಂದಿರತಕ್ಕುದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಿಂತಲೂ, ನೃತ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಹೆಚ್ಚು ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿ ಉಳ್ಳವನೂ, ಗ್ರಾಹ್ಯನೂ, ಅಭಿನಯ ಪ್ರೇಮಿಯೂ ಆಗಿರತಕ್ಕುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಭಿನಯಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಮೇಲ್ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಬೀಳುತ್ತದೆ.

ಸತ್ವಜವಾದ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳು, ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡುತ್ತಾ, ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೂ ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದರಿಂದ, ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವು ಮುಖಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೆ ಜೀವಂತಿಕೆ ನೀಡಿ, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕಾ, ಆಹಾರ್ಯಗಳೆಂಬ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅಭಿನಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿ, ಮನತಟ್ಟುವ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ದಿವ್ಯ ಶಕ್ತಿಯಂತೆ, ಆಕೆ ತೋರುವ ಚಲನವಲನ ಗಳಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ, ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಸೂಕ್ತವಾಗಿಯೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತಿಳಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು, ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಈ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಸೀತಾಪಹರಣ'ದ ಕಥಾಭಿನಯ ಸಂಧರ್ಭ ಲಂಕಾಧೀಶ್ವರ ರಾವಣನು, ಸೀತಾಮಾತೆಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ವೈವರ್ಣ್ಯ (ಭಯದಿಂದ ಮುಖದ ಬಣ್ಣ ಬದಲಾಗುವುದು), ಅಶ್ರು (ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಪರಿತಾಪವಾಗಿ ಕಣ್ಣೀರು), ಗದ್ಗದ (ಲಂಕೇಶ್ವರನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಾಯಿ ತೊದಲುವ ಮಾತುಗಳು), ವೈಪಥು (ಅತಿಯಾದ ಭಯಾನಕತೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಮೈನಡುಕ), ಸ್ವೇದ (ತನ್ನ ದಿವ್ಯ ಪತಿಯಿಂದ ಅಗಲುತ್ತಿರುವ ಯಾತನೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾಗಿ ಬೆವರುವುದು), ಪ್ರಲಯ (ರಾವಣನ ಪುಷ್ಪಕ ವಿಮಾನದಲ್ಲಿ ಲಂಕೆಗೆ ತೆರಳುವ ಸಂದರ್ಭ ಮೂರ್ಛೆ) ಅಂತೆಯೇ ಸೀತಾಮಾತೆಯ ದಿವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ಅದ್ಭುತಗೊಂಡು ರೋಮಾಂಚನಗೊಂಡ ರಾವಣ, ಪರ್ಣಕುಟೀರದ ಸುತ್ತ ಎಳೆದಿದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ರೇಖೆಗೆ ಹೆದರಿ ಸ್ತಂಭಿಸಿದ್ದೂ ನಿಜವೇ! ಈ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಎಂಟೂ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಈ ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ಅಭಿನಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ, ಎಂಟೂ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ, ಒಂದೆರಡನ್ನಾದರೂ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕಲಾವಿದ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳತಕ್ಕುದು.

ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಾ ಕ್ರಮ :

ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಯೌವನವತಿ ಸ್ತ್ರೀ ಕಲಾವಿದೆಯರೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀ, ಪುರುಷರಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವೂ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಧರಿಸಲ್ಪಡುವ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಪೋಷಾಕುಗಳಲ್ಲೇ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ - ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆಯೇ ತಕ್ಷಣ ಸ್ತ್ರೀ - ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಈ ಕೆಳಗಿನ ವಿಶೇಷ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸತಕ್ಕುದು.

❖ ಮೊದಲಿಗೆ ಸ್ತ್ರೀ ಹಾಗೂ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತೋರುವುದು.

- ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಭಾವ, ಈರ್ವರ ಮೊಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಸ್ತ್ರೀ ಹಾಗೂ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಮೊಗಚರ್ಯೆಯನ್ನು ತೋರುವುದು.

- ಪುರುಷ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತೋರುವಾಗ, ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಕೈಯಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಲಿ, ವಿಷ್ಣುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸದ ಇತರ ಪಾತ್ರದವರು ವೈಷ್ಣವ ಪಾದದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಾಗಲಿ, ಕೆನ್ನೆಗೆ - ಗದ್ದಕ್ಕೆ ಕೈ ಇಡುವುದಾಗಲಿ, ತ್ರಿಭಂಗದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಾಗಲಿ, ಸ್ತ್ರೀ ಮೋಹಕ ನಡೆಯನ್ನು ತೋರುವುದಾಗಲಿ ಖಂಡಿತಾ ಅಭಿನಯಿಸಕೂಡದು. ಪುರುಷ ಸಹಜವಾದ ದೇಹ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೇ ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಮೆರೆಯಬೇಕು. ಪುರುಷ ಸಂಬಂಧಿತ 'ನಡೆ'ಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿಕೊಂಡು ದೇವತೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ರಾಕ್ಷಸರನ್ನಾಗಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಬಳಸಬೇಕು.

- ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಪುರುಷ ಸಹಜವಾದ ಅಂತರ್‌ಶಕ್ತಿ ಕಲಾವಿದೆಯ ಆಂಗಿಕ ಚಲನವಲನಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೇನೇ ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸನ್ಮಾನವಾಗುವುದು. ಅಭಿನಯ ದೃಢತ್ವದಲ್ಲೂ ಇದು ತೋರಿ ಬರಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ತೋರುವ ಚಾರಿ, ಹಸ್ತಕರ್ಣಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಥೈರ್ಯದಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗತಕ್ಕದ್ದು.

ಇನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬೇಕಾದ ಕಲಾವಿದೆಯ ಮಾನಸಿಕ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮೊದಲೇ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವೊಂದು ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಉಳಿದುದೆಲ್ಲವೂ ಜೀವ ಸಂಕುಲಕ್ಕೂ, ಮಾನವ ಸಂಕುಲಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ಮೃಗ, ಪಕ್ಷಿ, ತರುಲತೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯೆಲ್ಲವೂ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ, ಕಲ್ಪನಾತೀತವಾಗಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ, ಮನೋರಂಜಕವೂ, ರಸಭರಿತವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಕಲಾವಿದೆ ಮೊದಲು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ತಿಳಿದರಿಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ವಯಸ್ಸು, ಹುಟ್ಟು, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಅರಿತು, ಆತನಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ತಮ ಮತ್ತು ಅಧಮ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಕುಲದ ವೈವಿಧ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಸ್ಕಾರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಆತನಲ್ಲಿರುವ ಗುಣ ದೋಷಗಳನ್ನೂ, ಮನುಷ್ಯ - ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದೆಯು ತನ್ನ ಮನೋಪಟಲದಲ್ಲಿ ಈ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿಯೂ, ಅವುಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಫಲಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸ, ಸ್ಥಳ ಮಹಿಮೆ, ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯೇ ಸಮರ್ಥಳಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ - ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬೇಕು ಎಂದು. ಎಂದರೆ ವಿಷಯವನ್ನು ಲೋಕ ರೂಢಿಯಲ್ಲೇ ಬೆಳೆಸಬೇಕೋ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೋ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೋ, ವೈದಿಕವಾಗಿಯೋ, ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀತಿಯಿಂದಲೋ, ಭಕ್ತಿರೂಪದಲ್ಲಿಯೋ ಅಥವಾ ಶೃಂಗಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೈವ ಸಂಬಂಧಿತ ಎಲ್ಲಾ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಭಕ್ತಿರಸದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಬಿಡುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಶೃಂಗಾರ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುವ ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ವಿಷಯಕಗಳನ್ನು ಅಶ್ಲೀಲವೆಂದು ತಿಳಿದು ಕಡೆಗಣಿಸುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ವಿಷಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ವಿಧಾನ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಒಳಗಣ್ಣು ರಸಿಕನೆನಿಸಿದವನಿಗೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಸಹೃದಯನಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಎಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಬೆಳೆಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ನೃತ್ಯ ತಜ್ಞ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲಿಚ್ಛಿಸುವ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಬುದ್ಧಿ ಶಕ್ತಿಗೂ - ರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಗೂ ನಿಲುಕುವುದೋ? ಎಂದು. ಅಥವಾ ರಸಿಕಗ್ರಾಹ್ಯ ಶಕ್ತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ವಿಷಯದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕೊಂಚ ತಗ್ಗಿಸಬೇಕೋ ಎಂದು!

'ಕಲೆ' ಎಂಬುದು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗ. ಜ್ಞಾನದಾಸೋಹದ ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಸಹೃದಯನಲ್ಲೂ ಸುಪ್ತವಾಗಿ ಇರುವುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದರೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಅಭಿನಯ ಮುಖೇನ, ವಿಶ್ವದ ವಿದ್ಯಾ ಕೋಶವನ್ನೂ, ಸೌಂದರ್ಯ ಕೋಶವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಉಣಬಡಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಲ್ಪ ಗ್ರಾಹ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಲಾವಿದನು ಇಳಿಯದೆ, ತಾನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವ ಜ್ಞಾನದೃಷ್ಟಿಯತ್ತ,ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬೇಕು. ಕಲಾವಿದೆಯು ಬಹಳ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಆತಂರ್ಯದ ರಸ ದೃಷ್ಠಿಯನ್ನು ಕೆಣಕಬೇಕೇ ಹೊರತು , ಬಾಹ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಲ್ಲ. ಆದೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಕಲಾವಿದೆಯ ಮೈಮಾಟದ ಚೆಲುವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಿಸದೆ, ಕಲಾವಿದೆಯು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ -ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭವ ಸಾದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣ, ಅಭಿನಯಿಸಲು ಹೊರ ಟಿರುವ ವಿಷಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ತಗ್ಗಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದೆ ಕೈ ಹಾಕದಿದ್ದರೇ ಚೆನ್ನ.

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ :

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಎಂದರೆ (universalisation of themes) ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ರಸಿಕ ಬಂಧುಗಳೆಲ್ಲರ ಗ್ರಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಭಾಷೆ ತಮಿಳು, ತೆಲುಗು, ಮಲೆಯಾಳಂ, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡ, ಹಿಂದಿ - ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು. ಈ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು, ಸ್ಥಳದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬಂಧಿಸದೆ, ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಭಾಷೆಯ ಸೀಮೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗಿರಲಿ, ತಮಿಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ರಚನೆಗಳನ್ನು, ಕನ್ನಡಿಗನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಲ್ಪವೂ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಶಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯ - ಅಭಿನಯವೇ ಒಂದು ಭಾಷೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆಗಳ, ಹಸ್ತ ಮುದ್ರಿಕೆಗಳ ಹಾಗೂ ಮುಖಚಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ತಿಳಿದರಿಯುವವನಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಗಳ ಭಾಷೆ (gesture language)ನ್ನು ತಿಳಿಯದ ಅಜ್ಞಾನಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸಂತಸಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ರಸೋಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಈಗ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ನೃತ್ಯ ಸಾಧನೆ, ನಿರೀಕ್ಷಣೆ, ಅನುಭವ, ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಜ್ಞಾನಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನೂ, ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನೂ ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ ಇಷ್ಟು. ಅಭಿನಯ - ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮಾನವ ಕುಲವನ್ನು ಆಧಾರಿಸಿಯೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಎಟುಕದ ವಸ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದೆಯು ಮೊದಲು ತನ್ನ ಅಭಿನಯ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾಗದೇ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಬೇಕು. ಅಭಿನಯದ ವಿಷಯ ದೈವ ಸಂಬಂಧವಾಗಿರಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಿರಲಿ, ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ರಸಿಕನಾದವನು ತಿಳಿದಿರಲೇ ಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಆತನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ ರಸ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಕಲಾವಿದೆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯ ವಿಷಯವು ಅಪರೂಪವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಮಾನಸಿಕ ಭಾವಗಳು, ಭಾವೋದ್ರೇಕಗಳು, ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಮಾನವ ಕುಲಕ್ಕೇ ಅರಿಯಲ್ಪಟ್ಟಂತವು. ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಷಯವೂ, ರಸಿಕನ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಭಾವನೆಯಿಂದಲೇ ಕಲಾವಿದೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವುದು, ಕಲಾವಿದೆಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಮನಸ್ಸಂಭಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟಾಗ.ಇವರೀರ್ವರ ನಡುವೆ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ ಇರಬೇಕು. ಕಲಾವಿದೆಯು ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೋ, ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳನ್ನೋ, ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವನ್ನೋ ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಆಕೆಯ ಪ್ರಯತ್ನದ ಗಮ್ಯ ಸ್ಥಾನ ರಸಿಕ. ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲಾಗುವ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ,ಕಲಾವಿದೆಯೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಇಬ್ಬರೂ ತಲ್ಲೀನರಾದಗ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯದ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ರಾಮನಿರ ಬಹುದು,ಕೃಷ್ಣನಿರಬಹುದು,ವಿವಿಧ ನಾಯಿಕೆಯರಿರಬಹುದು.ತಾನೇ ಕೃಷ್ಣನೆಂಬ ಅಭೇಧವೃತ್ತಿ, ಒಂದೆಡೆ ಕಲಾವಿದೆಗೂ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಉಂಟಾದ ಹೊರತು_ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಶುಭಾಶುಭಗಳು,ಸುಖದು:ಖಗಳು ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವಂತವು ಎಂದು ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಭಾಸವಾಗದ ಹೊರತು , ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಗುರಿ ಸಾಧಿಸಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದೆಯು ತಾನು ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬಿಡಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ತಾನು ನೃತ್ಯ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮೀರಬೇಕು. ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯಿಂದ ಅಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯತೆಯನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ಸಹೃದಯತೆಯನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ,ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ಪರಮ ಪ್ರಯೋಜಕವೂ ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗಿ ಮೂಡಿಬರುತದೆ.

ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷೆ. ಕಾರಣ ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶ ಏನೇ ಆದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀ ಬಾರಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮತ್ತು ನವೀನ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳು ಮೂಡಿ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ, ಅಭಿನಯದ ಬಗೆಗಿನ ಕುತೂಹಲತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುವ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು, ಗುರುಗಳು ಪ್ರತಿ ಬಾರಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾ ಬರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕಲಾವಿದೆಯೂ, ಅಭಿನಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು, ಸ್ವಯಂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ,ರಸಿಕ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ ರಾಗುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೪

ಅಭಿನಯಾತ್ಮಕ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳ ಕೂಲಂಕಷ ನೋಟ

ಅಧ್ಯಾಯ ೪

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಅಭಿನಯಾತ್ಮಕ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳ ಕೂಲಂಕಷ ಒಳನೋಟ

ಭರತನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೇ ಜೀವರಸವಾದರೂ, ಶುದ್ಧ ನೃತ್ತ ವಿರಹಿತ ನರ್ತನವನ್ನು ನಾವು ಊಹಿಸುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಮೃಷ್ಟಾನ್ನ ಭೋಜನಕ್ಕೆ ಅನ್ನ ಮಾತ್ರವಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು, ನವರಸ ಭರಿತ ಅಭಿನಯಗಳಂತೆ, ವಿವಿಧ ರುಚಿಯ ಕಾಯಿ, ಪಲ್ಲೆ, ಉಪ್ಪು, ಖಾರಗಳ ಖಾದ್ಯಗಳೂ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಅಂದರೇನೇ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು. ಮೃಷ್ಟಾನ್ನವು ರುಚಿಯನ್ನೂ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟರೆ, ನೃತ್ಯ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನೂ, ಆನಂದ ತನ್ಮಯತೆಯನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಪೂರಿತ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಲ್ಲ ಹೊರತು ಶುದ್ಧ ನೃತ್ತಕ್ಕಲ್ಲ. ಶೋಭಾಯಮಾನವಾದ ನೃತ್ತ ಪರಂಪರೆಗೆ "ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು" ಅಡವುಗಳು, ನಿಲುವುಗಳು, ನೃತ್ತ ಹಸ್ತಗಳು, ಅಂಗ - ಉಪಾಂಗ - ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಚಲನೆಗಳು, ಕರಣಗಳು, ಮಂಡಲಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಅಡಿಪಾಯವನ್ನೂ ಹಾಕಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ನೃತ್ತದ ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯಗಳ ಹೂವುಗಳು ಅರಳುತ್ತಾ ಸೊಬಗು ನೀಡುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ, ನಾವಿಂದು ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ನೃತ್ತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಾದ ಅಲರಿಪು, ಜತಿಸ್ವರ, ಶಬ್ದಂ, ಶ್ಲೋಕಂ, ವರ್ಣಂ, ದೇವರ ನಾಮ, ಪದಂ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ತಿಲ್ಲಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ನೇರ ಉಲ್ಲೇಖ ವಿವರಣೆಗಳು ಇಲ್ಲವಾದರೂ, ಇವುಗಳ ಬೇರು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ನೆಟ್ಟಿವೆ. ಶುದ್ಧ ನೃತ್ತ ಬಂಧಗಳು, ಅಭಿನಯ ನೃತ್ತ ಬಂಧಗಳಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪವಾದರೂ ಅಭಿನಯದ ಛಾಯೆ ಇರುವುದು ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ನೃತ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅಭಿನಯಾತ್ಮಕ ಒಳ ನೋಟವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳ ಇತಿಹಾಸ, ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮ, ಈವರೆಗಿನ ರಚನೆಗಳ, ರಚನಾಕಾರರ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಸಂಯೋಜನಾ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಲಾಗಿದೆ.

ಅಲರಿಪು:

ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪಪುಟ ನೃತ್ಯವೆಂಬುದು, ಸಕಲ ವಾದ್ಯಗಳ ಅಂದರೆ ಮದ್ದಲ, ಕಾಹಲ, ಕಾರತಿಕ ಹಾಗೂ ಯವನಿಕಗಳ ಸಂಗೀತ - ಸುಧೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ದೇವರಿಗೆ ಪೂಜಾ ಸಮರ್ಪಣೆಯನ್ನು ಕೈ - ಕಾಲುಗಳ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಚಲನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅರ್ಪಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಜತಿಗಳ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸ ಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದೂ, ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಗೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಪೀಠಿಕೆ ಎಂದೂ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇದುವೇ 'ಅಲರು' ಅಥವಾ 'ಅಲರಿಪು'. ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ದೇಹವನ್ನು ಹೂವಿನಂತೆ ಅರಳಿಸಿ, ದೇವರಿಗರ್ಪಿತವಾದ ಮೊದಲ ನೃತ್ತ ಬಂಧ. ಹಾಗೆಂದು ನರ್ತನದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಗೊತ್ತು. ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಅಲರಿಪು ಒಂದು ನೃತ್ತವಷ್ಟೆ! ಅಲರಿಪು ಮೊದಲ ನೃತ್ಯ ಬಂಧವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ದೇವರನ್ನು, ಸಭಿಕರನ್ನು,

ರಂಗಾಧಿದೇವತೆಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುವುದೇ ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಭಾವವನ್ನು ಹರಿಸುವ - ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬಹಳವಾಗಿ ಎದ್ದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ನರ್ತಿಸಲಾಗುವ ಅಲರಿಪುವಿನ ನಡೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ, ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನೂ, ಭಕ್ತಿ ಗಾನಗಳನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿಯ ಅಲರಿಪುವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ, ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ದಿನಿ ಶ್ಲೋಕವಾದ 'ಅಯಿಗಿರಿ ನಂದಿನಿ'ಯನ್ನು ಪೂರಕವಾಗಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. Prayer symbolic ಅಂದರೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನೂ - ಅರ್ಪಣಾ ಮನೋಭಾವವನ್ನೂ ಬರೀ ಅರ್ಥವಿಹೀನ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ, ಕೈಕಾಲುಗಳ ಉದ್ಧತ್ತ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಅಲರಿಪ್ಪುವಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ರಂಗಾಧಿದೇವತೆ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೋ, ಮಹಾ ಗಣಪತಿಗೆ ಸ್ತುತಿಗಳನ್ನೋ ಪೋಣಿಸಿದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಶಾಸ್ತ್ರನಿಬದ್ಧತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಬಂದಾಗ. ಅಲರಿಪುವಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣಾರ್ಥವನ್ನೂ ರೂಪವನ್ನೂ ಕೊಡುವ ಮಹತ್ಕಾರ್ಯ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಗುರುಗಳು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ :

ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಭರತನ ಹಳೇಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪೂರ್ವ ರಂಗದ ಸಾರಾಂಶ ರೂಪ ಎನ್ನಬಹುದು. ಪುಷ್ಪಪುಟ ಹಸ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು, ರಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಮಾಡುವ ಆದಿ ಭಾಗದ ನೃತ್ತ - ನೃತ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರಬಂಧ. ಭರತನಾಟ್ಯದ ಸುದೀರ್ಘ ದೇವತಾವಾಹನೆ, ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ, ಸಭಾ ವಂದನೆ, ಗುರು ಪ್ರಣಾಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಚುಟುಕಾಗಿ ಅಲರಿಪುವಿನಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮೂರು - ನಾಲ್ಕು ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿದರ ಹೊಸತನ ಹುಡುಕುವ ಜ್ಞಾನ ದಾಹ ಪುನಃ ಚಿಗುರಿಕೊಂಡಂತೆ ಅಲರಿಪು ಈಗೀಗ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಅದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ, ತೋಡಯಂ, ತೋಡೆಯ ಮಂಗಲಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಪೂರ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆನಿಸುವ ನೃತ್ಯಾಂಗಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹಿಂದೆ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ, ತೋಡೆಯ ಮಂಗಲಂಗಳು ದೇವ ದಾಸಿಯರಿಂದ, ದೇವ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಡೆಯತಕ್ಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಮೊದಲು ಭಜನಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ತಲಪಕ್ಕಂ ಚಿನ್ನಯ್ಯನವರಿಂದ ರಚಿತಗೊಂಡು, ಐದು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜರಿಂದಲೂ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ತೋಡೆಯ ಮಂಗಲಂ ರಾಗಮಾಲಿಕೆ, ತಾಳ ಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಸುಪ್ರಭಾತದ ನೃತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ 'ಜಯ ಜಾನಕಿ ರಮಣ' ತೋಡೆಯ ಮಂಗಲಂ, ಇಂದು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ 'ಜಯ ಜಾನಕೀ ರಮಣ'ವು ಇಂದು ಶ್ರೀ ನಾರಾಯಣ ಕೌತ್ವಂನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ರೂಪದ ಈ ತೋಡೆಯ ಮಂಗಳಂಗಳ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಣಾಕ್ಷರಗಳ ಜೋಡಣೆ ಅಂದರೆ ಉದಾ: "ತಾರಿತಝುಂ ತಝುಂ ತರಿತಾಂ" ಎಂಬುದಾಗಿದ್ದು, ಎರಡನೇ ಭಾಗದ

ಸೊಲ್ಪಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಆವರತಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಗಳಿಗೆ ವಿನಾಯಕ ಸ್ತೋತ್ರವನ್ನೋ, ಸ್ತುತಿಯನ್ನೋ, ಇತರೆ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೋ ಪೋಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ತೋಡೆಯ ಮಂಗಳಂಗಳು ಮೇಳ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದರಿಂದ, ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಆದಿಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ಸಂಗೀತಮಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶವು ನಟರಾಜನನ್ನೋ, ದೇವಿಯನ್ನೋ, ವಿನಾಯಕನನ್ನೋ ಸ್ತುತಿಸಿ ಬರೆದಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯು ಕೆಲವು ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಅಡವುಗಳಾದ ಕಟ್ಟಡವು, ನಾಟಡವು, ಕುದಿತ್ತುಮಟ್ಟಡವು, ಸರಿಕ್ಕಾಲ್ ಅಡವು, ಪರವಲ್ಲಡವು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಅಂತೆಯೇ ಇವುಗಳಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನೂ ಹೊಂದಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ, ಸಮಪಾದದಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಕಲಾವಿದೆಯು ಕಪೋತ ಹಸ್ತಗಳಿಂದ ನಮಸ್ಕರಿಸಿ, ನಂತರ ರಂಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಬಂದು, ವೇದಿಕೆಯ ಬಲ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರುವ ನಟರಾಜನ ಪಾದಗಳಿಗೆರಗಿ ಪುಷ್ಪಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ . ನಂತರ ದೇವತೆಗಳಿಗೂ , ರಂಗಕ್ಕೂ , ಗುರುಗಳಿಗೂ, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಿಗೂ ವಂದಿಸಿ, ಅಡವುಗಳಿಂದ ಪೋಣಿಸಿದ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ.

ಶ್ಲೋಕಗಳು

ದೇವತಾರಾಧನೆಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಗೀತಪ್ರದ ಅರ್ಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಒಂದು. ಆಲಾಪನೆಗೂ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿರುವ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ದೈವಸಂಭಂದಿತವಾಗಿದ್ದಿರುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಗರಹಿತ ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆಯಂತಹ ಶ್ಲೋಕಗಳು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದೇವರಿದಿರಿನಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚರಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೆ, ರಾಗಬದ್ಧ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆದಿಯಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ದೈವಾನುಗ್ರಹ ಪಡೆಯುವ ಮತ್ತು ವಿಘ್ನ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಮಾಡುವ ವಿಜ್ಞಾಪನೆಯಂತೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ಲೋಕಗಳು ಭಕ್ತಿ ರಸವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸೂಸುವುದರಿಂದ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ - ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಆದಿಯಲ್ಲೇ ಭಕ್ತಿ ಭಾವದ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ರಾಗ ವಿಸ್ತರಣೆ ಮತ್ತು ಆಲಾಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದ ಭಕ್ತಿ ಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಅತೀ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಯೊಂದಿಗೆ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದೇ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ವಾಡಿಕೆ. ಇವು ವಿನಾಯಕನ ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕಗಳು, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕಗಳು, ನಾಟ್ಯಮೂರ್ತಿ ನಟರಾಜನ ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಂತಹ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಸ್ತೋತ್ರಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಹಳೇಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿತ್ತು. ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು

ಮೂಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ತಿಲ್ಲಾನದ ಅನಂತರ ಶ್ಲೋಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಅಭಿನಯವಿದ್ದು, "ಸರ್ವೇ ಜನಾಃ ಸುಖಿನೋ ಭವಂತು" ಎಂಬ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಠಿ ನೀಡುವಂತೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದರೆ ಒಳಿತು. ರಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಡೆಸಿದ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಈ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ತಮಿಳು, ಸಂಸ್ಕೃತ, ತೆಲುಗು, ಒಡಿಸ್ಸಿ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತಗೊಂಡ ಹೇರಳವಾದ ಶ್ಲೋಕಗಳು ದೇವ ದಾಸಿಯರಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಇಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಶ್ಲೋಕಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆ.

ದೇವತಾರಾಧನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಲಭ್ಯವಾದರೂ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲೆ ಆಧರಿಸಿದವು. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಶ್ಲೋಕಗಳು ಭಕ್ತಿರಸಪ್ರಧಾನದ್ದವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆಗಳನ್ನೂ, ತತ್ವಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಹೆಚ್ಚು ಮನೋಹರವೂ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅವಕಾಶ ವಿನಾಯಕನನ್ನಾಗಲಿ, ಮಹೇಶ್ವರನನ್ನಾಗಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇತರೆ ದೇವ - ದೇವಿಯರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ನವವಿಧ ಭಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಕೃಷ್ಣಾಧಾರಿತ ಶ್ಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಲೀಲಾಶುಕ ಕವಿಯ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಕರ್ಣಾಮೃತದಿಂದ:-

ಸಾಯಂಕಾಲೇವನಾಂತೇ ಕುಸುಮಿತ ಸಮಯೇ ಸೈಕತೇ ಚಂದ್ರಿಕಾಯಾಂ
ತ್ರೈಲೋಕ್ಯಾಕರ್ಷಣಾಂಗಂ ಸುರನರಗಣಿಕಾ ಮೋಹನಾಪಾಂಗ ಮೂರ್ತಿಂ|
ಸೇವ್ಯಂ ಶೃಂಗಾರಭಾವೈರ್ನವರಸ ಭರಿತೈಃ ಗೋಪಿಕನ್ಯಾಸಹಸ್ರೈಃ
ವಂದೇಹಂ ರಾಸಕೇಳೀರತಮತಿ ಸುಭಗಂ ವಶ್ಯ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಮ್||

ಪ್ರಸನ್ನವಾದ ಸಂಜೆಯ ಸಮಯ... ಸಾಯಂಕಾಲ... ಸೂರ್ಯನು ಮುಳುಗಿ ಚಂದ್ರನು ಉದಿಸುವ ಹೊತ್ತು... ಗೋವುಗಳು ಮೇವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಬರುವ ಕಾಲ... ಹಾಲು ಕರೆವ ಸದ್ದು... ಹಕ್ಕಿಗಳು ಗೂಡು ಸೇರುವ ನಿಮಿಷ... ಕಮಲಗಳ ದಳ ಮುಚ್ಚುವ ಸಮಯ... ವಿರಹಿಣಿಗೆ ಅವಳ ನಾಯಕನು ಬರುವ ಕಾಲ ಸನಿಹದಲ್ಲಿದೆ. ಈಕೆ ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಯಿಕೆಯರಿಗೆ ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ವೇಳೆ... ಕಳ್ಳರಿಗೆ ಅನುಕೂಲ ವಾತಾವರಣ...

ಬೃಂದಾವನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ (ವನಾಂತೇ - ಕುಟೀರ), ಸಂಜೆಯ ಪುಷ್ಪಗಳು ಅರಳಿವೆ... ಯೌವನವೂ ಅರಳಿ ನಿಂತ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯೂ ಪರಿಮಳಿಸುತ್ತಿದೆ. ಹೂ ಹೆಕ್ಕಿ ಮಾಲೆ

ಮಾಡುವ ಸ್ಥಳ... ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮರಳಿನ ತೀರ... ಬೆಳದಿಂಗಳು ಹಾಲಿನಂತೆ ಚೆಲ್ಲಿದೆ... ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮಧುರವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುವ ಕೊಳಲಿನ ಸದ್ದು!

ನರರನ್ನೂ ಸುರರನ್ನೂ ಅವರ ಬೆಡಗಿನ ಅಪ್ಸರೆಯರನ್ನೂ ಸೆಳೆಯುವ ಕುಡಿ ನೋಟದ ಚೆಲುವಿನ ಕೃಷ್ಣ! ನವರಸಗಳನ್ನು ತುಂಬಿದ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವದಿಂದ ಸಾವಿರಾರು ಗೋಪಕನ್ಯೆಯರು ಸದಾ ಸೇವಿಸುತ್ತಿರುವ ಕೃಷ್ಣ (ಸೇವ್ಯಂ - ಸೇವೆ ಪಡೆಯುವ), ರಾಸ ಕೇಳಿಯಲಿ ತೊಡಗಿರುವ (ಸುಲಭಂ) ಚೆಲುವಿನ ಗಣಿ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ನಿನಗೆ ನಮೋನಮಃ

ಹೀಗೆ ಶ್ಲೋಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸದೆ, ಪದಗಳ ಧ್ವನಿಗೆ ಅರ್ಥ ಕೊಟ್ಟು ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವೂ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆಯೂ ಆಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಲೀಲಾಶುಕ ಕವಿಯ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ'ದಿಂದ ಆಯ್ದ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾದಂತೆ, ಅಮರು ರಾಜನ "ಅಮರುಶತಕ"ದಿಂದ ಆಯ್ದ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಧೀರ ವಿಗಲಿತ ಪ್ರವಾಸತ್ ಪತಿಕಾಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಶ್ಲೋಕ - "ಯಾತಾಃ ಕಿಂ ನ ಮಿಲಂತಿ ಸುಂದರಿ ಪುನಶ್ಚಿಂತಾ ತ್ವಯಾಮತ್ಕೃತೇ..."

ನವಕನ್ನಡದ ಶ್ರೀ ಎಸ್.ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟರು ಅಮರುಶತಕವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿ "ಪ್ರೇಮಾರಾಧನ" ಎಂಬ ರಮಣೀಯವಾದ ಕನ್ನಡ ಶ್ಲೋಕಮಾಲೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಕಷ್ಟವೆಂದು ತೋರುವ ರಸಿಕ ಸಾಗರಕ್ಕೆ, ಪ್ರೇಮಾರಾಧನದಿಂದ ಆಯ್ದು ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಶ್ಲೋಕಾಭಿನಯಗಳು ಆಪ್ಯಾಯಮಾನ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಭರ್ತೃ ಹರಿಯ ಶತಕತ್ರಯಗಳನ್ನು ಶ್ಲೋಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಒದಗಿ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಚೂರ್ಣಿಕೆ :

ಭರತನಾಟ್ಯದ ಪೂರ್ವರಂಗ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಚೂರ್ಣಿಕೆಯಿತ್ತು ಎಂಬುದು ವಾಡಿಕೆ. ನಾಟ್ಯವು ಆರಂಭವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಮುನ್ನ ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯು ಮೃದಂಗದ ಮೇಲೆ ಕೈಯಿಟ್ಟು ಚೂರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ಪಠಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಶಾಸ್ತ್ರ ಕ್ರಮ.

'ಚೂರ್ಣಿಕೆ' ಎಂಬ ಪದ 'ಚೂರ್ಣ' ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು, ಚೂರುಗಳು ಅಂದರೆ ಪದಗಳ ಚೂರುಗಳು ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚೂರು ಪದಗಳು ಒಟ್ಟು ಸೇರಿ ರಸವತ್ತಾದ 'ಚೂರ್ಣ' - 'ಚೂರ್ಣಿಕೆ' ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ಸ್ಫಟಿಕಪಟೀರ ಹಾರಹೀರ ಹಿಮಹಿಮಕರ ಶರದಭ್ರಶುಭ್ರ
ವಸನಾಜಿತಾಂ... ವರದಾಭಯ ಸ್ಫಟಿಕಘುಟಿಕಾ
ಪುಸ್ತಕಶೋಭಿತ ಹಸ್ತಾಂ... ಸಕಲ ಲೋಕ ಪ್ರಶಸ್ತಾಂ...

ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಅಭಿನಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಮನೋಹರವಾದ ಪದಬಂಧಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿ ಮಾಡಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಶ್ಲೋಕಗಳಂತೆ ತೋರಿದರೂ, ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಣೆ ಅಸಾಧ್ಯ. ಶಬ್ದಾಡಂಬರದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಭರತಮುನಿಯ ಪ್ರಶಂಸೆ, ರಂಗಾದಿ ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿ, ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದ ರಾಜನ ಸ್ತುತಿಯೇ ವಸ್ತು. ಮಂಗಳಪ್ರದವಾದ ಆರಭಿ ಅಥವಾ ದೇವಗಾಂಧಾರಿ ರಾಗದಲ್ಲೇ ಹಾಡಬೇಕಾದ ಚೂರ್ಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಸಲ ಉಚ್ಚರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿದೆ. ಕ್ರಮ ಪ್ರಕಾರ ಚೂರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ನಿಂತ ನಿಂತಲ್ಲೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. 'ಮಾರ್ಗಿ' ಕ್ರಮದಿಂದ ಕೊಂಚ ಹೊರತಾಗಿದ್ದರೂ, ಮೈಸೂರು ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಕೌತ್ವಂ :

ಕೌತ್ವಂಗಳು ದಿವ್ಯ ಆರಾಧನಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ.'ಕೌತ್ವಂ' ಎಂಬ ಪದವು 'ಕವಿತ್ವಂ', 'ಕೌತುಕಂ' ಎಂಬ ಮೂಲಾಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ಪದಗಳ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ದೇವರ ಬಗೆಗಿನ ಅದ್ಭುತ - ಗೌರವ ಭಾವನೆಗಳು ಹುದುಗಿವೆ. ದೇವರನ್ನು ಪೊಗಳಿ ಬರೆಯಲಾದ ಕವಿತೆಗಳೇ ಕವಿತ್ವಂ - ಕೌತ್ವಂಗಳಾದವು. ಕಥಕ್ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಶಬ್ದಂನ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಸರೇ 'ಕವಿತ್ವಂ'.

ಉತ್ತಮೋತ್ತಮವಾದ ಕೌತ್ವಂಗಳನ್ನು ಆರಾಧ್ಯ ಮೂರ್ತಿಗಳೆದುರು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲೆಂದೇ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ದೇವಿ ಕಾಳಿಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುವ ಕೌತ್ವಂ, ತ್ರಿಶ್ರ ಜಾತಿ ಲಘುವಿನಲ್ಲಿ ತಿರುವಾಲಂಗಾಡು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನೂ, ನಾರಾಯಣನನ್ನೂ, ನಟರಾಜನನ್ನೂ, ಗಣಪತಿಯನ್ನೂ, ತಿರುವಿದೈಮರುಡರ್, ಮಹಾಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿಯನ್ನೂ ಪೊಗಳುವ ಕೌತ್ವಂಗಳಿವೆ. ನವಸಂಧಿ ಕೌತ್ವಂ ಮತ್ತು ಪಂಚಮೂರ್ತಿ ಕೌತ್ವಂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾದದ್ದು.

ಪಂಚಮೂರ್ತಿ ಕೌತ್ವಂ : ಇದು ಐದು ಕೌತ್ವಂಗಳ ಒಂದು ಕಂತು. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ವಿನಾಯಕ, ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ, ಸಾಂಬನರ್, ಚಂಡಿಕೇಶ್ವರ ಹಾಗೂ ನಟರಾಜನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗಗಳಾದ ನಾಟ, ಗೌಳ, ಆರಭೀ, ವರಾಳಿ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಗಳಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾರ್ಗಳಿ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ತಿರುವಾದಿರಾಯ್ ಹಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿ ಉತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ, ಬ್ರಹ್ಮೋತ್ಸವ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲೂ ಪಂಚಮೂರ್ತಿ ಕೌತ್ವಂ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ನವಸಂಧಿ ಕೌತ್ವಂ : ಬ್ರಹ್ಮೋತ್ಸವವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿನ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಆರಾಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜತಿಗಳು ಮೊದಲು ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು ನಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯವಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನವಸಂಧಿ ತಾಳ, ರಾಗ ಹಾಗೂ ನಟನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಬ್ರಹ್ಮೋತ್ಸವದ ಮೊದಲ ದಿನದ ಧ್ವಜಾರೋಹಣದಂದು ದೇವಳಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಲಾದ ಈ ನವಸಂಧಿ ಕೌತ್ವಂಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೆ ಸಭೆಯ ಮಧ್ಯ ಭಾಗ (ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ರಾಗ, ಬ್ರಹ್ಮ ತಾಳ), ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಪೂರ್ವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ಗುರ್ಜಾರಿ ರಾಗ, ಇಂದ್ರ / ಸಮ ತಾಳ), ಅಗ್ನಿಗೆ ಆಗ್ನೇಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ನಾಟ ರಾಗ, ಮಟ್ಟಾಪನ ತಾಳ), ಯಮನಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ (ದೇಸಾಕ್ಷಿ ರಾಗ, ಭೃಂಗಿ / ಅಸಮ ತಾಳ), ನಿಋತಿಗೆ ನೈರುತ್ಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ಕುಂತಳ ರಾಗ, ನೈರುತಿ / ಭ್ರಮರ - ಮಲ್ಲ ತಾಳ), ವರುಣನಿಗೆ ಪಶ್ಚಿಮ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ವರಾಳಿ ರಾಗ, ನವ ತಾಳ), ವಾಯುವಿಗೆ ವಾಯುವ್ಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ಮುಕುಂತರ ರಾಗ, ಬಲಿ ತಾಳ), ಕುಬೇರನಿಗೆ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ (ಮಲವಶ್ರೀ ರಾಗ, ಕೊಟ್ಟಾರಿ ತಾಳ) ಮತ್ತು ಈಶಾನನಿಗೆ ಈಶಾನ್ಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ (ಮಲಹರಿ ರಾಗ, ತಾಕ್ಕಿರಿ ತಾಳ) - ಹೀಗೆ ಅವರ ಸ್ತುತಿ ಹಾಗೂ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕೋರುವ ವಾಕ್ಯಗಳಿವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕೌತ್ವಂಗಳನ್ನು ಗಂಗೈ ಮುತ್ತು ಎಂಬ ಭರತನಾಟ್ಯ ವಿದ್ಯಾ ಪಂಡಿತನು ರಚಿಸಿದ್ದನು.

ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಬ್ರಹ್ಮ ಸಂಧಿಯು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ಕೌತ್ವಂ. ಇದು ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ, ತ್ರಿಶ್ರ ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದುದು. ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಸಧ್ವನಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ, ಖಂಡ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ.

ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರು ಮತ್ತು ಅದರ ಪೂರ್ವಜರು ಸಾಕಷ್ಟು ಕೌತ್ವಂಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ, ನವಸಂಧಿ ಕೌತ್ವಂಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸಿದ್ದರು. ಇವುಗಳು ಸಂಚಾರಿ ಗೀತಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು, ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಜತಿ ಮತ್ತು ಚೊಲ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು ನಂತರ ಯಾವುದಾದರೂ ದೇವರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಪೊಗಳುವಿಕೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇವು ನಾಟ, ಗೌಳ, ಆರಭಿ , ವರಾಳಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ರಾಗದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದವು.

ಕೌತ್ವಂಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು, ನಟುವಾನರು ಹಾಡುವ ಜತಿಗಳಿಗೂ, ಹಾಡುಗಾರರು ಹಾಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾ ಬಂದು, ಭಕ್ತಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಶಬ್ದಂ :

'ಶಬ್ದಂ' ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಹೊಗಳು' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ದೇವರ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು, ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಗಳುವುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಧ್ವನಿ, ಅಕ್ಷರ, ಕೀರ್ತಿ, ಗಾನ, ವಾಕ್ಯ, ಆಕಾರ, ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂಥ ಶಬ್ದ - ಈ ಏಳು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವೆಂಬ ಪದವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಶಬ್ದೋಽಕರೇ ಯಶೋಗೀತೇ
ವ್ಯೋಮ ವಾಕ್ಯ ಧ್ವನಿಷ್ವಪಿ||

- ನಾನಾರ್ಥ ರತ್ನಮಾಲೆ

ಆಕಾಶವೆಂಬ ಅರ್ಥವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಆರೂ ಅಕ್ಷರಗಳು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷಣೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥರು ಈ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಾಲೋಚನೆಯಿಂದ 'ಶಬ್ದಂ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯವಿದೆ. ಚೂರ್ಣಿಕೆಗಳಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನೂ, ಊರಿನ ವೀರಾಗ್ರಣಿಗಳನ್ನೂ, ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಂಧಿ ಮಾಗಧರಿಗೆ ಸ್ತುತಿಯಾಗಿ, ಅವರ ಗುಣ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಪಾಡಿ ಪೊಗಳುವ ಪದಬಂಧವಿದು. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಕಾವ್ಯಮಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ತೆಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ರಾಜನಿರಲಿ, ನಾಯಕನಿರಲಿ, ದೇವರಿರಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಇವರಿಗೆ ಶರಣಾಗುವಂತೆ, 'ಪ್ರಣಾಮುರೇ', 'ನಮೋಸ್ತುತೇ', 'ಭಲೇ ಭಲೇ', 'ಸಲಾಮು' ಮುಂತಾಗಿ ನಮ್ರತ ಭಾವಗಳನ್ನು ಒಕ್ಕಣೆಯಂತೆ ಪೋಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

ದೇವೇಂದ್ರ (1400) ತನ್ನ ಸಂಗೀತ ಮುಕ್ತಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶೀ ಶೈಲಿಯ ಶಬ್ದ ನೃತ್ತ, ಶಬ್ದ ಜಾಲಿ ಮತ್ತು ಸೂಡ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ರಘುನಾಥ ನಾಯಕ (1600-1670) ಮತ್ತು ಅವನ ಮಗ ವಿಜಯರಾಘವ ನಾಯಕ (1677-1673) ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶಬ್ದ ಪ್ರಬಂಧ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣೆಯರಾದ ದೇವದಾಸಿಯರಾದ ಚಂಪಕವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಲೇಖ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ಶಬ್ದಚೂಡಾಮಣಿ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಚಿಂತಾಮಣಿ ಎಂಬ ಬಿರುದಿನಿಂದ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರು. ಯಶೋಗೀತವೆಂದೂ, ವರ್ಣನಗೀತವೆಂದೂ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಶಬ್ದಂಗಳು 'ಕವಿತ' ಅಥವಾ ಕವಿತ್ವ ಎಂದು ಕಥಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಯಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂದು ಈ ಕವಿತ್ವಗಳೇ ಕೌತ್ವಂ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ಕವಿತ್ವಗಳಿಗೆ ಜತಿ ಹಾಗೂ ಶೋಲ್ಕಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ದೇವತೆಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ.

ಮುಂದೆ ಪದವರ್ಣಂನಲ್ಲಿ ಬರುವ ನೃತ್ತ - ಅಭಿನಯಗಳ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಇದು ಪೂರ್ವಾಭ್ಯಾಸ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಚಿಕ್ಕ ಶೋಲ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಬಿಗುವಿನ ಮಧ್ಯೆ - ಮಧ್ಯೆ ನಾಲ್ಕು ಚರಣಗಳು. ಪ್ರತೀ ಚರಣದ ಅಂತ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದ್ದು, ಆ ಭಾಗವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಆಲಾಪಿಸುವ ಅವಕಾಶವೂ ಇದೆ. ಶಬ್ದಂನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ 'ತತ್ತಣ ತಂದಣ|| ತದ್ದಿಮಿ, ಧಿಂಧಿಮಿ|| ತತ್ತೋಂ ತಣಕಿಣ|| ತದ್ಧಿಮಿ ಧಿಮಿಕಿಟ|| ಎಂಬುದಾಗಿ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗಳಿದ್ದು, ಶಬ್ದಾಲಾಪಕ್ಕೆ ರಂಜನೆಯನ್ನೂ, ಉತ್ಸಾಹವನ್ನೂ ಸ್ಫುರಿಸಿ, ಕೆಲವೊಂದು ಅಡವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಶಬ್ದಂಗಳ ರಚನಾಕಾರರಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರದು ಎತ್ತಿದ ಕೈ. ಎಲ್ಲವೂ ಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರ ಛಾಪು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿದ್ದು, ಅವನ್ನು ಈಗ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ತಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗದಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು, ಅದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ, ಸಂಚಾರಿಯು ಪರಿಣಾಮಾತ್ಮಕವಾಗಿಯು ಮೂಡಿಬರಲು

ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಇವು ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವೂ, ಶೃಂಗಾರತ್ಮಕವೂ ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಳಂಬ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನೋ, ಸುಬ್ರಮಣ್ಯನೋ, ಮಹೇಶ್ವರನೋ ಆಗಿದ್ದಾಗ, ನಾಯಕಿಯಾಗಿ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆ, ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ ಅವಳ ಅವಸ್ಥೆ. ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕಥಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಇದೆ. ಮೇಲತ್ತೂರಿನ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಭರತಮ್ ಕಾಶೀನಾಥಯ್ಯನು (1690-1764) ಉತ್ತಮ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಹಾಗೂ ಭಾಗವತ ಮೇಳದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದ ಪಾತ್ರ ಪಡೆದಿದೆ. ಕೂಚಿಪುಡಿ ನರ್ತನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಗಜೇಂದ್ರ ಮೋಕ್ಷ, ಮಂಡೂಕ ಶಬ್ದ, ಭಾಮಾ ಕಲಾಪದಲ್ಲಿ 'ದಶಾವತಾರ ಶಬ್ದ', ಪಾರಿಜಾತ ಅಪಹರಣ, ರುಕ್ಮಿಣೀ ಕಲ್ಯಾಣಗಳನ್ನು ತೋಡಯ ಮಂಗಲಂ ನರ್ತಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೃಷ್ಣ ಶಬ್ದಂ, ರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಶಬ್ದಂ, ಶರಭೋಜ ಶಬ್ದಂ (1798-1832), ಶಿವಾಜಿ ಶಬ್ದಂ (1832-1855), ತುಲಜಾಜಿ ಶಬ್ದಂ (1765-1783) ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ರಾಜರುಗಳ ದರ್ಬಾರಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು.

ಶಬ್ದಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ, ಓರ್ವ ನರ್ತಕಿಗೆ ನಾಯಕನೇ ರಾಜರ ರಾಜನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತನೇ ಜಗತ್ತಿನ ಒಡೆಯ. ಯಾವ ಕಲೆಯು, ಆಕೆಯ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ, ದೇಹವನ್ನೂ ಪವಿತ್ರವಾಗಿಸಿದೆಯೋ, ಆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡುವ ನಾಯಕನು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಜೀವಾತ್ಮನಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಲಾವಿದೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಲಭವಾಗಿ ಕೈಗೆಟುಕದ ಪರಮಾತ್ಮನು ನಾಯಕನಾದರೇನೇ, ಶಬ್ದಂನ ಸೊಗಸು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಲೋಕಾರ್ಥವಾದುದನ್ನೆಲ್ಲಾ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕೊಂಡು ಹೋಗಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಮ್ಮ ರಚನಾಕಾರರು ಭಕ್ತಿಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತರಾದುದು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ, ರಾಜರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿಯಾಗಲಿ, ನಾಯಕರನ್ನುದ್ದೇಶಿ ಶಬ್ದಂಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ, ಕಲಾವಿದೆಯೂ ತಂಜಾವೂರಿನ ಬೃಹದೀಶ್ವರನನ್ನೂ, ತಿರುವಾರೂರಿನ ತ್ಯಾಗೀಶನನ್ನೂ, ತಂಜಾವೂರಿನ ಪದ್ಮನಾಭನನ್ನು, ನಾಯಕನೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ನರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಭಕ್ತಿಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ತೇಲಿ, ದೈವಲೀಲೆಗಳನ್ನು ನಾಯಕ ಲೀಲಾ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತೋರಿ, ದೈವಾತ್ಮನು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋದುದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅರಿವು ತಿಳಿಸಿ, ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಆ ಭಾವವು ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ 'ಶಬ್ದಂ'ಗಳು ಮಿಶ್ರ ಛಾಪು ತಾಳದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಅಡವುಗಳ ಜೋಡಣೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಬಂದು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮೆರುಗು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟದಾದ ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯದೊಂದಿಗೆ ಶಬ್ದಂ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಂ :

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಂಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸುಮಧುರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರಚನೆಗಳು.ರಾಗ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ, ಮಾಧುರ್ಯ, ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಸ್ವರ ಜೋಡಣೆ ಎಲ್ಲವೂ ತಂತ್ರಮನೋಹರವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಂತಿ ವಾದ್ಯದ ಕುರಿತಾಗಿ ಹೇಳುವಾಗ ಭರತನು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಂ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಂದರೆ, ರಾಗಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ವೀಣೆ ಮುಖ್ಯವಾದಂತೆ, ವೀಣೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ವರ್ಣವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. 18ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಂಗಳು ವೀಣೆ ಹೇಳಿದ ಕೃತಿ ಎಂದು ಅರಿಯಲಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ವೀಣೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ರಾಗಗಳ ಬಣ್ಣಗಳೇ "ವರ್ಣಂ". ದಿವ್ಯವೂ, ಅತಿ ಮನೋರಂಜನೀಯವಾದ ರಾಗಗಳ ವಿಸ್ತರಣೆ ಹಾಗೂ ರೂಪವು ತಾಳದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ - ನೃತ್ಯದ ಆತ್ಮದಂತಿದೆ.

ಮೂಲವಾಗಿ 'ವರ್ಣಂ' ಎಂಬ ಪದವು 'ಅಕ್ಷರಗಳು' ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸುಮಧುರವಾದ ರಾಗ ಚಲನೆಗೆ ಅಥವಾ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯೇ ವರ್ಣಂ ಎಂದು ಮೊದಲು ತಿಳಿಯಲಾಯಿತು. ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಧ. ಸ್ಥಾಯೀ ವರ್ಣಂ, ಆರೋಹಿ ವರ್ಣಂ, ಸಂಚಾರಿ ವರ್ಣಂ ಹಾಗೂ ಅವರೋಹಿ ವರ್ಣಂ. ಆದರೆ, ಇಂದು ನಾವು ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವರ್ಣಂಗಳು ಬಹಳ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಪರಂಪರಾನುಸಾರ, ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಂಗಳು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪದವರ್ಣಂಗಳೇ ಹೃದಯ ಭಾಗ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಸಂಗೀತ - ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲೆರಡರಲ್ಲೂ 'ವರ್ಣಂ'ಗಳಿಗೆ ಸರಿಸಮನಾಗುವ ಮತ್ತಾವ ರಚನೆಗಳಿಲ್ಲ!

ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಂಗ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಾಂಗ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳುಂಟು. ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ ಇವು ಪೂರ್ವಾಂಗ ಭಾಗಗಳು. ಚರಣ ಮತ್ತು ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳು ಉತ್ತರಾಂಗ ಭಾಗಗಳು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿರುವ ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ. ತಾನ ವರ್ಣಂ ಮತ್ತು ಪದವರ್ಣಂ. ತಾನವರ್ಣಂಗಳು ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಆದ್ಯತೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. 'ಚೌಕ ವರ್ಣಂ' ಎಂದು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರಚನೆ, ಮಧ್ಯಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದುದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಶ್ರಯವಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂಕ್ತ ಮುಕ್ತಾಯ ಸ್ವರಗಳು ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇದನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸಿದೆ. ಪಾದಗತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾ, ಉತ್ತಮ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಆಸ್ಪದವೀಯುವ ಈ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪದವರ್ಣಂ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಭಾಗಗಳು ಸಮವಾಗಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸಾಧನೆ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. 'ಪದ' ಎಂದರೆ 'ಹಾದಿ', ಶೃಂಗಾರವೂ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವೂ ಆದ ಪಥ. ಪದ ವರ್ಣಂಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದರಿಂದ, ಮನೋಧರ್ಮವಿರುವ ಉತ್ತಮ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ಅವಸ್ಥಾ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು

ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ಚೌಕ - ಕಾಲವು, ಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನೆಲೆ ನಿಂತಿದ್ದು, ಈ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣವು ಮತ್ತಾವ ಗತಿಗೂ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ವೆಂಕಟ ಪೆರಮಲ್ಲುವಿನ (1680-1710) ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಭರತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಚಾರ್ಯರಾಗಿದ್ದ ಕವಿಗಳಾದ ಗೋವಿಂದ ಸಾಮಯ್ಯ ಮತ್ತು ಕೂನ ಸಾಮಯ್ಯರ ಜೊತೆಗೆ ಉತ್ತರ ಆರ್ಕಾಟ್ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕಾಮೇಟಿನಗರದ ಸಾರಂಗಪಾಣಿಯೂ ಇದ್ದನು. ಇವರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹಲವಾರು ವರ್ಣಂಗಳು, ರಾಜ ಸಭೆಯ ನೃತ್ಯಾಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಾರರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದವು. ಮೋಹನ, ಭೈರವಿ, ಕೇದಾರಗೌಳ ಮತ್ತು ನವರಾಗ ಮಾಲಿಕೆಗಳನ್ನು ದೊಡ್ಡ ವರ್ಣಂಗಳಾಗಿ ಗೋವಿಂದ ಸಾಮಯ್ಯನವರು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಮೋಹನ ರಾಗದ ವರ್ಣಂ, ಪಲ್ಲವಿ, ಮುಕ್ತಾಯ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಏಳು ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳಿಂದ, ತ್ರಿಕಾಲ ಮುಕ್ತಾಯ, ತೀರ್ಮಾನಗಳೊಡನೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸುಮಾರು ಮೂರು ಗಂಟೆಗಳೇ ಬೇಕಿದ್ದವು.

ಪ್ರತಾಪಸಿಂಹ (1739-1764) ರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮೇಲತ್ತೂರಿನ ಚೌಕ ವೀರಭದ್ರಯ್ಯ ಎಂಬ ಪಂಡಿತರಿದ್ದರು. ಈತನೇ ಸಂಗೀತದ ವರ್ಣಂಗಳ ಆದ್ಯ ರಚನಾಕಾರನೆಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಹುಸೇನಿ ರಾಗದ ಸ್ವರಜತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ, ಅದೇ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಂಗಳ ರಚನೆಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟರು. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ (1735-1817) ಹೆಸರಾಂತ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದ ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ವರ್ಣಂಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ವೀಣಾ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು 108 ರಾಗಗಳ ರಾಗಮಾಲಿಕೆ ರಚಿಸಿ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗುವ ಐದಾರು ವರ್ಣಂಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಗಂಗೈಮುತ್ತು ನಟುವಾನರ್, ಸುಬ್ಬರಾಯ ನಟುವಾನರ್ ಹಾಗೂ ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರು ಅನೇಕ ಪದ - ವರ್ಣಂಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಂಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತರ್ಕಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕದೆ, ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ನೀಡುವ ಬಂಧಗಳ ಕೂಲಂಕುಶ ಅಧ್ಯಯನದೆಡೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಯಿಸೋಣ.

ಪದವರ್ಣಂಗಳ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಕಾಲ ತೀರ್ಮಾನದ ಜತಿಯಿದ್ದು, ಪಲ್ಲವಿಯ ವಿಸ್ತಾರದಿಂದ ಮುಂದುವರೆದು, ವರ್ಣದ ಪೂರ್ವಾಂಗವೆನಿಸಿದ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ವಿರಳವಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಹಾಡಿನ ವಿಸ್ತರಣೆ ಇದ್ದು, ರಾಗ ಹಾಗೂ ಭಾವದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪಲ್ಲವಿ - ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ನಂತರ ನಾಲ್ಕು ಜತಿಗಳು, ನಂತರ ಚಿಟ್ಟೆ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ಸಾಹಿತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ.

ಪದವರ್ಣದ ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಮೊದಲೊಂದು ಜತಿ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರಗಳು (ಚರಣ) ಮೊದಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಭಾವವು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪಕ್ವವಾಗುತ್ತಾ, ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಏರಿಕೆಯ

ಹೆಜ್ಜೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ರಾಗವು ಭಾವವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವಂತೆ, ಭಾವವು ಸಂಚಾರಿಗಳ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾಗಿ ರಾಗ, ಭಾವ, ವಾದ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಾದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ವರ್ಣಗಳು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತಲುಪುತ್ತವೆ. ಆಂಗಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾದ ದೇಹ ಭಾವಾಭಿನಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾದ ಮನಸ್ಸು - ಇವೆರಡೂ ಸಮ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯೋನ್ಮುಖವಾಗುವಂತೆ ನಿಯೋಜಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ವರ್ಣದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಇನ್ನು ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಭಾವದ ರಚನೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯು ಸ್ವಯಂ ಭಕ್ತೆಯಾಗಿ, ಸ್ತುತಿಸಲಾಗುವ ದೇವನನ್ನೇ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿಸಿ ನರ್ತಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಇದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವ ರಸಿಕರೂ ಭಕ್ತರೆನಿಸಿಕೊಂಡು, ಕಂಡೂ ಕಾಣದ ಪರಮಾತ್ಮನೊಂದಿಗೆ ಭಾವಾಂಕುರದ ಅಲೆಗಳ ಭಕ್ತಿ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸಗಳಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಎಲ್ಲವೂ ಭಕ್ತಿ ರಸದಲ್ಲೇ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸದಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ನಾಯಿಕೆ ಯಾರೇ ಇರಲಿ, ಆಕೆ ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡು, ಆತನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೇ ತೋರುವುದು ಕ್ರಮ. ನಾಯಿಕೆಯ ಭಾವಗಳಿಗೆ ನಾಯಕನು ಸ್ಪಂದಿಸುವುದನ್ನು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ಅದು ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನನ್ನು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರಿಸಿ, ದೈವವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯ, ರಸಿಕ ವೃಂದವನ್ನು ಉತ್ತುಂಗ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಏರಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪದಾಭಿನಯ:

ಶೃಂಗಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯವಾಗುವ ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ವೇದಿಕೆಯವಕಾಶ ದೊರಕುವುದು ಪದಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ. 'ಪದಂ'ಗಳು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಲು, ಅದರ ಬೇರು ವೇದಗಳಲ್ಲೇ ನೆಟ್ಟಿವೆ. ದೇವರನ್ನು ನಾಯಕ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಜೀವಾತ್ಮಳಾದ ನರ್ತಕಿಯೂ, ನಾಯಿಕೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಸೇರುವ ಹಂಬಲ ತೋರುವುದು ವೇದಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಶೃಂಗಾರ ವಸ್ತು. ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯು ಭಾಗವತ, ಗೀತಾ-ಗೋವಿಂದದಿಂದ ತೊಡಗಿ, ಮಾನಿಕ್ಕಾ ವಸಗರರ ತಿರುಕ್ಕೋವೈ ಮತ್ತು ತಿರುವಾಸಗಂ, ಆಂಡಾಳ್‌ನ ತಿರುಪ್ಪಾವೈ ಇತ್ಯಾದಿ ಶೈವ ಹಾಗೂ ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥಗಳಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತಿತ್ತು. ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಚೈತನ್ಯರಿಂದ ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯು ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ತಲುಪಿದರೆ, ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ ಪದಗಳು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು.

'ಪದ' ಎಂದರೆ ಅಕ್ಷರಗಳ ಗುಂಪು ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಾಕ್ಯ. ಅಂದರೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಶೃಂಗಾರ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೇ 'ಪದಂ' ಎನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಪದಂ'ಗಳ ಸಾರದ ಪ್ರಕಾರ, ಶೃಂಗಾರ

ಪದ, ಭಕ್ತಿ ಪದ, ನೀತಿ ಪದ, ಹಾಸ್ಯ ಪದ, ವೈರಾಗ್ಯ ಪದ, ನಾಟಕ ಪದ, ಭಾವಾಭಿನಯ ಪದ ಮುಂತಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸ, ಮುತ್ತುತಾಂಡವರ್ ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮುನಿಗಳಿಂದ ರಚಿತಗೊಂಡಂತಹವು ಭಕ್ತಿರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪದಗಳು. ಇದನ್ನೇ 'ದೇವರ ನಾಮ' ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಭಾವಾಭಿನಯ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳು ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ, ಮುವ್ವಲ್ಲೂರು ಸಭಾಪತಯ್ಯ, ಘನಂ ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಒಂದು ಉತ್ತಮ 'ಪದಂ'ನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ 'ಪದಂ' ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಅದ್ಭುತವಾದ ಮಾಧುರ್ಯವು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾ ಉದ್ಭೋದಕಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ 'ಪದ', ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಗ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ, ನಾಯಕನ ಗುಣ ವಿಶೇಷತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಹಿತ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೂ 'ಪದಂ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಪದಂ' ಎಂಬುದು ಪ್ರಶಂಸನೀಯವಾಗಿ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬಹಳ ಲಾಲಿತ್ಯವೂ ಮಧುರವೂ ಆಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾವವನ್ನು ಹೊರತರಲು, ಒಪ್ಪುವ ರಾಗ ಮಾಧುರ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ತಾಕತ್ತು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಹಿಂದೆ 'ಎಲಾ ಪ್ರಬಂಧ'ಗಳೆಂದು ಕರ್ನಾಟಕ, ಲಾತ, ಗೌಡ, ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡವುಗಳು. ಗಮಕ ಪ್ರಯೋಗ, ರಾಗ ಲಕ್ಷಣ, ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತು, ರಸ - ಭಾವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದವು. ತೆಲುಗು ಹಾಗೂ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ 'ಎಲಾ ಲಕ್ಷಣಗಳು' ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಭದ್ರವಾಗಿಸಿದೆ. ಮೂಲವಾಗಿ ಈ ಪದಾಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ದೇವದಾಸಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಆರಾಧ್ಯ ದೇವನನ್ನು ಅಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕುವಂತೆ ದೇವ ದಾಸಿಯರು ತಮ್ಮ ಆರಾಧ್ಯ ನಾಯಕರನ್ನಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಸುಮಾರು 16ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಪದಂಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಭಾವಾವೇಗವನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸತೊಡಗಿದರು. ಕಾಲ ಕ್ರಮೇಣ ಪದಂಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಾ ವಿಧಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದು, ಇಂದಿಗೆ ಗಂಭೀರಪ್ರದವಾಗಿದೆ.

ಹಿಂದೆ ದೇವರ ನಾಮವೇ ಪದಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿತ್ತು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದಾಸರ ಪದ ಎನ್ನುವಂತೆ, ಇದೀಗ ನೃತ್ಯದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳೆಂದೇ ತಿಳಿಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ದಾಸರ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ವಿರಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತನ ಹೃದಯದಿಂದ ಆರ್ತಭಾವ ಹರಿದು, ಭಗವಂತನ ಕೃಪಾಯಾಚನೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಪುಲ ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತಿನಿಂದ ಹೃದಯದ ಬಡತನವನ್ನು ನಿವೇದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತನಿಗೆ ಬೇಕಾದುದು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮೋಕ್ಷ. ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯಾದರೂ ಅದು ಗೌರವ ಶೃಂಗಾರವಾಗಿರಬೇಕು. ಜೀವಾತ್ಮಳಾದ ನಾಯಿಕೆಯು ಪರಮಾತ್ಮನಾದ ನಾಯಕನಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವ ಪರಮ ಪ್ರೇಮ ಅಥವಾ ಅನನ್ಯ ಭಕ್ತಿ. ವ್ರಜ ದೇಶದ ಗೋಪಿಯರು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲಿಟ್ಟಿದ್ದ ಪ್ರೇಮವು, ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯ ರೂಪ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಸೂಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಪರಮಾತ್ಮನು ಮಾತ್ರ 'ದಿವ್ಯ' ಹಾಗೂ 'ಪುರುಷ'. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ 'ಸ್ತ್ರೀ'ಯಂತೆ ಎಂದು ದಿವ್ಯನಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಲು ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದರೊಂದಿಗೆ ನಟರಾಜನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಪದಂಗಳೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಪದಂಗಳು ತೀವ್ರ ಗತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಸೊಲ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಜೋಡಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ವಸಂತ ರಾಗದ 'ನಟನ ಮಾಡಿನಾರ್' ಅಟ್ಟ ತಾಳದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, 'ನಟರಾಜನ್ ಉನ್ ತಿರುನಟನಂ' ಎಂಬ ವಸಂತ ರಾಗ ಆದಿ ತಾಳದ ಪದಂ, 'ಎಡದು ಪದಂ ತೂಕಿ' ಕಮಾಚ್ ಹಾಗೂ ಆದಿ ತಾಳದಲ್ಲಿ, 'ಆನಂದ ನಡಮಿಡುಂ' ಕೇದಾರಗೌಳ ರಾಗ - ಆದಿ ತಾಳ ಇತ್ಯಾದಿ ರಚನೆಗಳಿವೆ.

ಆದಿಯಲ್ಲಿ ತಲಪಕ್ಕಂನ ರಚನಾಕಾರರು ವೈಷ್ಣವ ಪದಂಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೂ, ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನನ್ನು ಪದಂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪಿತಾಮಹ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಭಾಪತಯ್ಯನವರ ಪದ ರಚನೆಗಳು ಭಾವಭರಿತವಾಗಿ, ರಸ ಹಾಗೂ ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯ ಅಂದರೆ ಅಂತರ್‌ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಬಾಹಿರ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತಾ, ನಾಯಕ, ನಾಯಿಕಾ ಹಾಗೂ ಸಖಿಯನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಜೀವಾತ್ಮ, ಪರಮಾತ್ಮ ಹಾಗೂ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಗುರು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟಿವೆ. ಸಭಾಪತಯ್ಯನವರ ಪದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಪ್ರೇಮ, ಮನ ಮುಟ್ಟುವ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ, ಮನೋಹರ ಸಂಗೀತ - ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಪರೂಪದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯರು ಎಣೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ತಮ್ಮ ಶೃಂಗಾರಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕೊಂಡೊಯ್ದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಸುಖಾಂತ್ಯ ರಚನೆಗಳು, ವಿರಹ ವೇದನಾ ರಚನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ.

ಪದಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪದವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಮಧ್ಯಮ ಕಾಲವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಮ ಕಾಲವು ಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾಧುರ್ಯದ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ರಮ್ಯತೆಗೆ ತಡೆಯುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಭಾವದ ಸೌಂದರ್ಯ ಕುಗ್ಗುತ್ತದೆ. ಬದಲಾಗಿ ವಿಲಂಬಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಂತರ್ಯದ ನವೀನ ಭಾವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿ ರಂಗವನ್ನು ಪೋಣಿಸಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಾಗ ಸೌಂದರ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮೂಡುವಂತೆ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು.

ತಮಿಳು ಮತ್ತು ತೆಲುಗು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಗಣನಾತೀತವಾಗಿವೆ. 15ನೇ ಶತಮಾನದ ತಾಳ್ಳಪಾಕಂ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯ ತಮ್ಮ 'ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣಮ್' ಎಂಬ ಭಾವಗೀತಾ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದರು, ಜಕ್ಕುಲ, ಕೇಕುಲು, ಗೊಬ್ಬಿಲ್ಲು, ವಾಕ್ಯ ಅಥವಾ ವಚನಂ, ಚಂದಮಾಮ ಪಾದ, ಎಲಪತಲು ಎಂಬ ವಿಧಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪದಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ, ಭರತನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ನಾಯಕರಿಗೂ, ಪ್ರಾಕೃತವಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೂ, ಉಳಿದವರಿಗೆ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರ ಪ್ರಕಾರ, ಅವು ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. 'ಪದಕವಿತಾ ಪಿತಾಮಹ' ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಇವರು, ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಪದರಚನಾಕಾರರಿಗೆ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯರಾಗಿದ್ದರು.

ಇನ್ನು 16ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅವರು ಚೆಂಗಿಯ ತುಪ್ಪಕುಲ ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಮಧುರೈಯ ತಿರುಮಲ ನಾಯಕ, ತಂಜಾವೂರಿನ ವಿಜಯ ರಾಘವ ನಾಯಕರ ಸಭೆಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ, ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳನ್ನು ವಾಚಿಸಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ, 1640ರಲ್ಲಿ ಗೋಲ್ಕೊಂಡದ ಅಬುಲ್ ಹಸನ್ ತನಾಷಾನ್ ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲೂ ಇದ್ದುದನ್ನು ಇತಿಹಾಸ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪದಂ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನವರ ಕಾಣಿಕೆ 4,500 ರಚನೆಗಳು.

ಸಾರಂಗಪಾಣಿಯವರ ಪದಗಳು ಗೌರವಯುತವೂ, ಸರಳ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೂ ಇದ್ದು, 'ವೇಣುಗೋಪಾಲ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತದಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಆ ಕಾಲದ ನಟ್ಟುವ ಮೇಳದವರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ನರ್ತಕಿಯರ ಕುರಿತಾದ ಇವರ ರಚನೆಗಳು ಬಹು ಇಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ, ಮುವನಲ್ಲೂರು ಸಭಾಪತಿ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರು, ಸಾರಂಗಪಾಣಿಯ 'ವೇಣುಗೋಪಾಲರಂತೆ', 'ರಾಜಗೋಪಾಲ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನ ಪದಗಳಂತೆಯೇ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತರು ಅವರ ಪದಗಳನ್ನು ಉದಯರ್ ಪಾಲಯಮ್ಮನ ಯುವರಂಗನೆಂಬ ರಾಜ ಪುರುಷನಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪರಿಮಳ ರಂಗನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹಾಡಲಾದ ಪದಂಗಳೊಡನೆ ಮೇಲತ್ತೂರು ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅಚ್ಚುತ ವರದನ ಮೇಲೆ ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಪದ ಬರೆದು, ಭಾಗವತ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳರು, ಇರೈಮ್ಮನ್ ತಂಬಿ, ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತರು, ಮುತ್ತು ತಾಂಡವರ್, ಮಾರಿಮುತ್ತು ಪಿಳ್ಳೈ, ಘನಂ ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾರತಿ, ಪಾಪನಾಶನ್ ಶಿವನ್, ಪೆರಿಯ ಸ್ವಾಮಿ ತೂರಾನ್, ಉತ್ತುಕಾಡು ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯರ್ ಇವರುಗಳು ಅನೇಕ ಪದರಚನೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ.

ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ಪದಚಾಲಿಗಳು, ಚೌಪದ, ದರುಪದ, ಗುರುಪದ, ಮದನಪದ ಮತ್ತು ನವಪದಗಳೆಂಬ ವಿಧಗಳನ್ನು ನಾಯಕ ರಾಜರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪದಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣೆಯರಾದ ರೂಪ ನಾಯಿಕೆ ಮತ್ತು ಲೋಕ ನಾಯಿಕೆ ಎಂಬವರು ಇದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಧುರೈಯ ನಾಯಕ ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಪದಕಾರನಾಗಿ ವಂಗಲ (ಘಟಂ) ಶೀನಯ್ಯ ತನ್ನ 'ಶಿವದೀಕ್ಷಪರುರಲನ'ರ (ಕುರಿಂಜ ರಾಗ) ಹಿಂದಿನ ನರ್ತಕಿಯರಿಗೆ ಅತಿ ಪ್ರಿಯವಾದ ಪದವಾಗಿತ್ತು. ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಮುತ್ತು ತಾಂಡವರ್ ಶೃಂಗಾರ ಪದಕರ್ತೃ. ಇವರಂತೆಯೇ, ವೈದೀಶ್ವರನ ಕೋಯಿಲ್ ಸುಬ್ಬರಾಮ ಅಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಘನಂ ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್ ಉತ್ತಮ ಪದ ರಚನಾಕಾರರಾಗಿದ್ದರು.

ಪದಂಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ ಮೊದಲಿಗೆ ಅದು ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿರ ಬೇಕಾದುದು ಕಡ್ಡಾಯವಾದ ಸೂತ್ರ. ಕಾರಣ ಹಲವಾರು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು, ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಗೆ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೋ, ವಿರಹವನ್ನೋ, ಶೋಕವನ್ನೋ ತೋರಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಭಾವ ಉಕ್ಕದೆ, ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಪದಾಭಿನಯದ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದೆಯ ದೇಹಾಂಗಗಳ ಆಕೃತಿಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಎತ್ತರಾಕೃತಿಯ ಕಲಾವಿದರು, ಆದಷ್ಟು ದೇಹವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಕುಳಿತು ಮಾಡುವ

ಅಭಿನಯಗಳೊಂದಿಗೆ, ಕೈ-ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಚಾಚದೆ, ಅರೆಮಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರೆ, ಪದಾಭಿನಯದ ರಮಣೀಯತೆಗೆ, ರೂಪ ಸೌಂದರ್ಯದ ಗುಣ ಕೂಡಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಪದಾಭಿನಯ ಮಾಡುವಾಗ, ದೇವರ ನಾಮದಂತೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಭಕ್ತಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣದಿದ್ದರೂ, ಶೃಂಗಾರ ರೂಪಿ ಪ್ರೇಮಿ, ಓರ್ವ ದೈವ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆತು ಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. ತೀರಾ ಲೌಕಿಕ ಮಟ್ಟದ ಭಾವಗಳಿಗೆ ನಾಯಕನು ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಬಿಟ್ಟರೆ, 'ಪದಂ'ನ ಘನತೆ ಕುಸಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಂಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ, ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ತೋರಲು ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಎಲ್ಲೆ ಮೀರಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಅಭಿನಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಯಾವುದೇ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಪದಂಗಳು ಒಂದು ಖನಿಜ ರೂಪವೇ ಸರಿ.

ಅಷ್ಟಪದಿ :

ಶ್ರೀ ಜಯದೇವ ಕವಿ ವಿರಚಿತ ಗೀತಾಗೋವಿಂದದ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಕ್ರಾಂತಿಯಂತೆಯೇ, ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವ ಮನೋಜ್ಞವಾದ 'ಶೃಂಗಾರ' ಮತ್ತು 'ವಿರಹ' ವಿಷಯಗಳು ಕಾವ್ಯ - ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅನಾಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದವರನ್ನೂ ಪುನರ್ಚೇತನಗೊಳಿಸುವಂತಿದೆ. ಜಯದೇವನ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ಕಿರೀಟಪ್ರಾಯವಾದ ರಚನೆಗಳು. ಇದು ಸ್ವರ ಮಾಧುರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ರಾಧೆಯರು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿರಬಹುದಾದ ಪ್ರೇಮ ಸಾಗರಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಇಟ್ಟಂತಿದೆ. ರಾಸಲೀಲೆ, ಬೃಂದಾವನ, ಕೃಷ್ಣನಿಂದ ಮೋಹಿತರಾದ ಗೋಪಿಕಾ ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಕೃಷ್ಣಾ - ರಾಧೆಯರ ಪ್ರೇಮ ಸಂದೇಶವನ್ನು ತಲುಪಿಸುವ ಸಖಿ, ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಪ್ರೇಮವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯವೂ, ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿಗೂ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೂ ಲೌಕಿಕವನ್ನು, ಅಲೌಕಿಕ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದೇ ಉದ್ದೇಶ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ, ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ರಾಧೆಯೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ನಾಯಿಕೆಯರ ವಿವರಣೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಶೃಂಗಾರದ ವಿವಿಧಾವಸ್ಥೆಗಳೂ, ಹತ್ತು ಹಲವು ರೂಪಗಳೂ, ನವರಸಗಳೂ ಅತೀ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಸ್ಫುರಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು, ಶೃಂಗಾರ ಪದಂಗಳಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವೆಂದರೆ, ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಧೆಯ ಸಖಿಯು, ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಮಾತಿನಂತೆ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೃಷ್ಣಾ - ರಾಧೆಯರ ನಡುವಿನ ಸೇತು ಈ ಸಖಿ. ಅವರೀರ್ವರಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಮಾತನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕಿ, ಗುರು. ಇದು 'ಸಖೀ ಪ್ರಾಹ' ಎಂಬ

ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಭೋದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಿಕೆಯ ವಿವಿಧ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸಖಿಯೇ ತೋರುತ್ತಾಳೆ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾಯಾ ವಾಚಾ ಮನಸಾ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಕವಿಯ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಕಾರ, ಗೀತಾ-ಗೋವಿಂದದಲ್ಲಿರುವ ರಾಧೆ, ಕೃಷ್ಣನ 'ಆತ್ಮ'. ಇತರೆ ಭಕ್ತರೂ - ಪ್ರೇಯಸಿಯರೂ ಆದ ಆಂಡಾಳ್, ಮೀರಾ ದೇವಿ, ನಾಚಿಯಾರ್ ನಂತೆ ,ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಅಂಶಗಳು. ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ, ಹೊಸದೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಸೊಬಗಿನ ಜೊತೆಗೆ ಭಗವತ್ ತತ್ವದ ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ಭಗವತ್ ತತ್ವವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಮ ಸ್ಥಿತಿಯ ಯೋಗಿಯಂತಿರುವ ಕೃಷ್ಣನು, ರಾಧೆಯ ಸಖಿಯ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವಂತಿದ್ದರೂ, ನಿಶ್ಚಿಂತನಾಗಿ ಆಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಧೆಯ ಲೌಕಿಕ ಆಸೆಗಳನ್ನೂ ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟವನ್ನೂ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಅಸಮತೋಲನೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿಯೂ ಅಗ್ರಹಣಾಪರನಂತಿರುವ ಕೃಷ್ಣನು ಸ್ಥಿತಪ್ರಜ್ಞನಾಗಿರುವನು.

ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಾ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಭಾವವನ್ನು ಒಂದೆರೆಡು ಚಲನ ವಲನಗಳ ಮೂಲಕ ಆ ರಾಗಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಆ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಾಗ ವಿಸ್ತರಣೆ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ, ಸಖಿಯ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ,ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೆ ರೂಪ ಕೊಡುವುದು. ಆ ನಂತರದಲ್ಲಿ, ರಾಧೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದದನ್ನೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದಂತೆ ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರಾಧೆಯ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯು, ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ರಸಿಕನಿಗೆ ಮನನೀಯವಾಗುವಂತೆ ಸಖಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲಾದ ಕೃಷ್ಣ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನುಕೂಲ ನಾಯಕನೂ, ದೃಷ್ಟಾ ನಾಯಕನೂ, ದಕ್ಷಿಣಾ ನಾಯಕನೂ, ಶಠನೂ ಆಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾದ ಮೋಹ ಹೊಂದಿರುವ ರಾಧೆಯು 'ಗಣಯತಿ ಗುಣಗ್ರಾಮಂ ಗ್ರಾಮಂ ಭ್ರಮಾದಪಿ ನೇಹತೇ' ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಮತ್ತೆ ಆತನಲ್ಲೇ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಪದಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಕಳೆ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಜಾವಳಿ :

ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿರುವ ಜಾವಳಿ ಪ್ರಚಲಿತಕ್ಕೆ ಬಂದುದು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ. ಜಾವಳಿಯ ಮೂಲವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ 'ಜಾವಡಿ' ಅಂದರೆ ಸೊಬಗಗಾದ ಪದ್ಯ. ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ 'ಜಾವಲಿ' ಎಂದರೆ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಶೃಂಗಾರ ಭಾಷೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ, ಇವೆರಡರ ಸಂಯಮದ ನೃತ್ಯ ರೂಪ ಮರಾಠ ರಾಜರ ಆಡಳಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ಜಾವಳಿಯ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕವಿಗಳು ಗಿರಿರಾಜ, ಸೋಮ ಕವಿ ಹಾಗೂ ಇತರೆ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಗಳು. ಇವರು ತಮ್ಮ ಪೋಷಕರಾದ ರಾಜರ, ಮಹಾರಾಜರ

ಹಾಗೂ ಸಾಮಂತರನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಬರೆದಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ತಂಜಾವೂರು ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ 'ದರು' ಎಂಬ ಕಥಾ ಪದ್ಯಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ರಚಿತಗೊಂಡು ನಾಯಕರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೆರೆಯಿತು. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೆನ್ರಲ್ ದರು, ವೆನ್ನಿಲ್ಲ ದರು ಹಾಗೂ ಮನಮಥ ದರು ಎಂಬ ವಿಧಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜನರ್ತಕಿಯು ರಾಜನಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತು. ಇವು ತಿರುವನಂತಪುರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಪಡೆಯಿತೆಂದೇ ಪ್ರತೀತಿ. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಮ ಸಂಬಂಧವಾದ, ಪ್ರಣಯ ಗೀತೆಗಳು ದರು ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಜಮೀನ್ದಾರ್‌ಗಳನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತರನ್ನೂ ಪೊಗಳಿ, ಆಡು ಭಾಷೆಯಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಸುಖವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಜಾವಳಿಗಳು, ದರುಗಳಿಂದಲೇ ಬೆಳೆದು ಬಂತು ಎಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. 'ಜಾವಳಿ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಹೆಸರು, ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯ ಪದಗಳನ್ನು, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಶೃಂಗಾರದ ರಚನೆಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವೆಂದು ತೋರಿಸಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಮೂಲ ವಸ್ತುವಾದರೂ, ಆ ಶೃಂಗಾರ ಯಾರಿಗೆ ಎಂಬುದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಶೃಂಗಾರ ಶೈಲಿ, ಆಂತರಿಕ ಭಕ್ತಿ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯ ಒಳಗುಟ್ಟು, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಜಾವಳಿಗಳಿಗೆ 'ಪ್ರೇಮ ಭಕ್ತಿ'ಯ ಹೆಸರು ಲಭಿಸಿದೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರದ ಸಂಗೀತಗಾರರು ತಂಜಾವೂರಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿ, ರಾಜಕವಿಗಳೂ, ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾನರೂ ಆಗಿ, ತುಮ್ರಿ, ಕಯಾಲ್, ತಾರಾನಾ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪಗಳನ್ನು ದೇಶ್ಯ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿಸಿದರು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದೊಂದಿಗೆ, ಹೊಸ ಶೈಲಿಯ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮನೋಹರವಾಗಿ ರಚಿತಗೊಂಡ ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ರಾಜರ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿ, ಕಣ್ ಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತೆ ನರ್ತಕಿಯರು ನರ್ತಿಸಿದರು. 'ಜಾವಳಿ' ಮರಾಠಾ ರಾಜಾಡಳಿತದಿಂದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿತಗೊಂಡ ನೃತ್ಯರೂಪವಾಗಿ ಮೈದಳೆಯಿತು.

ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಪುರಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರ್, ಕುಪ್ಪು ಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯರ್, ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್, ತಿರುಪ್ಪನಂದಾಲ್ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯ, ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರು, ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್, ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯ, ದಾಸು ಶ್ರೀರಾಮಲು, ಶಿವರಾಮಯ್ಯ ,ತಿರುಪತಿ ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ ನಾಯ್ಡುರವರು ಅನೇಕ ಪ್ರಣಯಾತ್ಮಕ ಜಾವಳಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ದೇಶ್ಯ ರಾಗಗಳಾದ ಕಮಾಚ್, ಜಂಜೂಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮನೋಜ್ಞವಾದ ಸಂಗೀತ ಬಂಧಗಳಿವು. ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲೂ, ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲೂ ಸೊಬಗನ್ನು ಈಯುತ್ತಾ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಹಲವಾರು ಚರಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆ ಪೈಪೋಟಿಯಂತೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಇದರ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತೂ ಮೋಹಕವಾಗಿ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಎಡೆ

ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಮ'ವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದರಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾರ, ಪದಂ, ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಡಾ. ಸಿ.ಆರ್. ಡೇ ರವರ ಪ್ರಕಾರ ಜಾವಳಿಗಳು, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತದ ತಪ್ಪಾಸ್‌ಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿವೆ. 'ತಪ್ಪ'ಗಳಿಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಾಗಗಳು, ಮೂಲ ಜಾವಳಿ ರಚನಾಕಾರರಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದವು. ಸುಮಾರು 300 ಜಾವಳಿಗಳು ಈವರೆಗೆ ರಚಿತಗೊಂಡಿದ್ದು, ಇವು 37 ವಿವಿಧ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿವೆ.

ದೇವರ ನಾಮ :

ದೇವರ ನಾಮವನ್ನು ಹಾಡಿ ಕುಣಿವ ಪರಂಪರೆ, Bhakthi Movement ಎಂದು ನಾವರಿವ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದವರ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಚಾರ ಮುಖೇನ ರೂಪ ತಾಳಿತು ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಮಾನವನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಮೂಡಿಸುತ್ತಾ, ಅಂಧಕಾರವನ್ನು - ಅಂಧವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ, ಜ್ಞಾನದ ದಾಹವನ್ನು ತಂಗಿಸುತ್ತಾ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯ ಬೆಳಕನ್ನು ಜಾತಿ, ಮತ, ಭೇದಗಳಿಲ್ಲದೆ ಹರಿಸುತ್ತಾ, ಭ್ರಾತೃತ್ವದ ಭಾವನೆಗೆ ಶ್ರಮಿಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಬಸವಣ್ಣನವರು, ಪುರಂದರ ದಾಸರು, ಕನಕದಾಸರು, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಮೀರಾ ದೇವಿ, ಕಬೀರ ಇತ್ಯಾದಿ ಶರಣರು ಹಾಗೂ ದಾಸ ಶ್ರೇಷ್ಠರು ತಮ್ಮ ಸುಲಭದ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಜನಮನ ಸೂರೆಗೊಂಡರು. ಆಡು ಭಾಷೆಯ, ಸರಳ ಶೈಲಿಯ, ಸೂಕ್ತಿ ತುಂಬಿದ ದೇವರ ನಾಮಗಳನ್ನು ಈ ದಾಸರುಗಳು ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಂಬೂರಿ ಹಿಡಿದು, ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿ, ಊರೂರು ಅಲೆದು ಜನರಿಗೆ ಹಾಡಿ ಬೋಧಿಸಿದರು. ಜನಮನವೂ ಜಾಗೃತಗೊಂಡಿತು. ಹರಿಕಥಾ ಕಾಲಕ್ಷೇಪದಂತೆ, ದೇವರ ನಾಮವನ್ನು ಹಾಡಿ, ಮೈಮರೆತು ಕುಣಿದು, ತನ್ನ ಮನವನ್ನು ಸಂತೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯನೂ ಆತ್ಮ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಭಗವಂತನನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುವ ಮೂಲ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಇದಾಯಿತು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ರಾಗಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ, ತಾಳಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ದೇವರ ನಾಮಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಯಿತೋ ಹಾಗೆ, ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೂ ಅದನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ದೇವರ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಭಾವ - ವಿಭವಾದಿಗಳೊಡಗೂಡಿದ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ, ಕಥಾನಕದಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಮ ಉದ್ಭವವಾಯಿತು. 'ಕಲ್ಲು ಸಕ್ಕರೆ ಕೊಳ್ಳಿರೋ, ರಾಮ ನಾಮವೆಂಬ ಕಲ್ಲು ಸಕ್ಕರೆ ಕೊಳ್ಳಿರೋ' ಎಂದು ಪುರಂದರದಾಸರು ಹಾಡಿ, ದೇವರನಾಮದ ಸಿಹಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಾರಿದರೆ, ಕನಕದಾಸರು, 'ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು ಸೇವೆಯನು ಕೊಡೋ ಹರಿಯೇ' ಎಂದು ಗೋಗರೆದು ಉಡುಪಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನೇ ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಪೂರ್ವವಾದ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಂದ ಬಸವಣ್ಣನವರು ಸಮಾಜದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರತ್ನಗಳೆಂಬಂತೆ ವಚನಗಳಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಇತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೇವರ ನಾಮಗಳು ಶ್ರಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮಾತ್ರವಾಗದೆ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಮೆರೆದಿರುವ ಶ್ಲಾಘನೆ ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ.

ದೇವರ ನಾಮಗಳ ಅಭಿನಯ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ರೂಪವಾಗಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ತದ ಜೋಡಣೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ರಸವೇ ಪ್ರಧಾನ. ನವರಸಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು, ಭಗವಂತನ ಲೀಲಾ ವಿಲಾಸಗಳನ್ನು, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲ್ಯ ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು, ಮಹಾ ವಿಷ್ಣುವಿನ ದಶವಿಧ ಅವತಾರಗಳನ್ನು, ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಲೋಕೋಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಅಭಿನಯ ಮಾಡುವಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ದೈವತ್ವದ ಸಾರವನ್ನು ತಿಳಿಸಿ, ಆತನಿಗೆ ಮೋಕ್ಷ ಸಾಧನೆಯ ದಾರಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಶ್ರವ್ಯ - ದೃಶ್ಯ ಎರಡರ ಸಂಯಮದಿಂದ, ಏನೂ ಅರಿಯದ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯನೂ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯ ಪ್ರಪಂಚದೊಳಕ್ಕೆ ದಾಪುಗಾಲು ಹಾಕುತ್ತಾ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ, ಜತಿಗಳನ್ನು, ಆಕರ್ಷಕ ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು, ದೇವರ ನಾಮ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಧ್ಯೆ - ಮಧ್ಯೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ದೇವರ ನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಲಿ, ಹಲವಾರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದಾಗಲಿ ಕಥಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರೆ, ದೇವರ ನಾಮದ ಧ್ಯೇಯ ಮತ್ತಷ್ಟು ಕಳೆ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವವಾಗುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕಿರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯದಲ್ಲೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಸ್ತರಣೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುತ್ತಲೇ ಕಲಾವಿದೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ಅದರ ಸಾರ ಮಾತ್ರ ಭಕ್ತಿ ರಸದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ದೇವರ ನಾಮಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತಿ ರಸದಲ್ಲಿ ಆನಂದವೂ, ಶಾಂತಿಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವನ್ನು ಸವಿಯಲು ಕಲಾವಿದೆಯು ಅನುವು ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ದೇವರ ನಾಮಗಳು ನಮಗೆ ಸುಲಭವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ದೊರಕಿದರೂ, ಆ ಹಾಡಿನ ಪದಗಳ ಹಿಂದೆ ಅಪಾರವಾದ ಜ್ಞಾನ ಭಂಡಾರ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯೇ ಅಡಗಿದೆ. ಈ ಒಳಾರ್ಥ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಇರುವುದರಿಂದ, ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ಈ ಒಳಾರ್ಥಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಶಿಷ್ಯಂದಿರಿಗೆ ಬೋಧಿಸಿ, ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಹೊರತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮಹತ್ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯ ಗುರುಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡಿರುವುದು ಶೋಚನೀಯ.ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಹಸ್ತ ವಿನಿಯೋಗದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಅಂಗಚಲನೆಯಲ್ಲ! ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಭಾವಾಂಕುರವಾಗಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಸಹಕರಿಸಬೇಕು. ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯು, ತಾನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರು ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೊಂಚ ಮರೆತು, ಭಕ್ತಿ ಸಾಗರದಲ್ಲೇ ಸ್ವಯಂ ಮುಳುಗಿ, ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಮಾತ್ರ ದೇವರನಾಮಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇಂದಿನವರು ದೇವರನಾಮವನ್ನು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲೂ, ತಾಳಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಸೃಜಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯೆ ಜತಿಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿ, ಅರುಧಿಗಳಿಂದಲೂ, ಭಂಗಿಗಳಿಂದಲೂ

ಸಿಂಗರಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಭಕ್ತಿಯ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಡ್ಡಿಯೇ ಸರಿ!

ತಿಲ್ಲಾನ :

ನೃತ್ತವೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿಲ್ಲಾನವನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ತಿಲ್ಲಾನ ಎಂಬುದು ಮೂರು ಸುಸ್ವರಗಳು. ಇದು ಇಂಪಾದ ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿದೆ. ತಿಲ್ಲಾನದ ಸ್ವರ ತರಂಗವು, ಮೋಹಕ ಭಂಗಿ ಹಾಗೂ ಅಂಗಚಲನೆಗಳೊಡಗೂಡಿ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಒಕ್ಕಣೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಹರಿವಿಲಾಸ ಎಂಬುದು ತ್ರಿಧಾತು ಪ್ರಬಂಧ. ಇದು ಆನಂದಿನಿ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದುದು. ಇಲ್ಲಿ ಪದ, ಬಿರುದ ಎಂಬ ಒಂದು ಖಂಡ. ಪದ ಎಂಬ ಎರಡನೇ ಖಂಡ, ಮೂರನೆಯದು ತೇನಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಮೊದಲು ಪಲ್ಲವಿ, ನಂತರ ಅನುಪಲ್ಲವಿ. ಮುಂದೆ ಬರುವ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗ. ಮೊದಲು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಲ್ಲೇ ರಚನಾಕಾರರ ಹೆಸರು, ಅಂಕಿತ ಸಹಿ ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತಿಲ್ಲಾನವು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಜತಿಗಳ ತರಂಗದಲ್ಲೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದಂತಹ ತಿಲ್ಲಾನಗಳನ್ನು ತಂಜಾವೂರು ಸಹೋದರರು, ಪಟ್ಣಂ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್, ಕುನ್ರಕುಡಿ ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್, ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಅಯ್ಯರ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಕವಿಗಳಲ್ಲದೆ, ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಉತ್ತುಕಾಡ್ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯರ್, ಶ್ರೀ ಬಾಲಮುರಳೀ ಕೃಷ್ಣ, ಲಾಲ್‌ಗುಡಿ ಜಯರಾಮನ್, ಮೈಸೂರು ಶೇಷಣ್ಣ, ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾವ್, ಮಧುರೈ ಕೃಷ್ಣನ್, ಹರಿಕೇಶ ನಲ್ಲೂರು ಮುತ್ತಯ್ಯ ಭಾಗವತರ್ ಇವರುಗಳು ತಿಲ್ಲಾನವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಿಲ್ಲಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳ ಸ್ಮರಣೆ ಕಂಡು ಬಂದರೂ, ಪೋಷಕ ರಾಜರ ಪೊಗಳಿಕೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ತಿಲ್ಲಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಮೈಸೂರು ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ತಿಲ್ಲಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಃ ರಾಜರೇ ತಿಲ್ಲಾನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ, ಕೇರಳದ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜರು, ಕೃಷ್ಣರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರು ಇತ್ಯಾದಿ ಪುರಾವೆ.

ಅಭಿನಯಾತ್ಮಕ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಾದ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ, ಶ್ಲೋಕ, ಕೌತ್ವಂ, ಶಬ್ದಂ, ಪದವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ಜಾವಳಿ, ದೇವರನಾಮ ಮತ್ತು ತಿಲ್ಲಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈವರೆಗೆ ರಚಿಸಲಾಗಿರುವ ಹೆಸರಾಂತ ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಅನುಬಂಧ-2ರಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

****

ಅಧ್ಯಾಯ ೫

ನಾಯಕಾ ನಿರೂಪಣಂ ಮತ್ತು ಸಖ

୫ ଅଧ୍ୟାୟ

[illegible]

[illegible]

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದಕ್ಷತೆ, ತ್ಯಾಗ, ಬುದ್ಧಿ, ವಿನಯಾದಿ ಗುಣ ಸಂಪನ್ನತೆ, ಪ್ರಿಯದರ್ಶನತ್ವ, ಪ್ರಿಯಂವದತ್ವ ಮುಂತಾದವುಗಳು ನಾಯಕರ ಗುಣ - ಲಕ್ಷಣಗಳು. 'ನಾಟಕ' ಅಂದರೆ ರೂಪಕ, ಒಂದೊಂದು ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ನಾಯಕನಿರುವುದರಿಂದ, ನಾಯಕ ಭೇದದಿಂದ ರೂಪಕಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಫಲಸ್ವಾಮಿಯಾದವನು ನಾಯಕನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಫಲವನ್ನು ಹೊಂದುವವನೇ ನಾಯಕ. ಯಾವ ಫಲವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಕಾರ್ಯಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆ ಫಲವನ್ನು ಹೊಂದುವವನೇ 'ನೇತಾ'.

'ನೇತಾ' ಅಥವಾ ನಾಯಕ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು "ನಾಯಕರಾಧನೆ" ಪವಿತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳು ರಚಿತಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತವು. ವಿಷ್ಣುವಿನ ದಶವತಾರದ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿರುವುದು, ಅಂತೆಯೇ "ರಾಮಾಯಣ" ಮತ್ತು "ಮಹಾಭಾರತ" ಗ್ರಂಥಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಹಿಂದುತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದಕನ ಹೃದಯವನ್ನು ಗೆದ್ದು, ಈ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕವೂ ದಿವ್ಯರೂ ಆಗಿ ತೋರಿಬರುವ ನಾಯಕರು (ಶ್ರೀರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿ) ಲೌಕಿಕವೂ ರಕ್ಷಕರೂ ಆಗಿ ಮನುಷ್ಯತ್ವವನ್ನೂ ದೈವತ್ವವನ್ನೂ ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಾಯಕಾರಾಧನೆ, ನಾಯಕ ರಾಜನ-ದೈವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪುಷ್ಟಿ ಪಡೆಯಿತು. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ "ಶೃಂಗಾರ ಕಾವ್ಯ" ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಂಪರೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಜೈನ ಸಮುದಾಯದ ಬೆಂಬಲ ಪಡೆದು ಬೆಳೆಯಿತು. ಕ್ರಿಸ್ತಾಯುಗದ ಪ್ರಾರಂಭದೊಳಗೇ, ಈ "ಶೃಂಗಾರ-ಕಾವ್ಯ"ಪರಂಪರೆ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡಿತ್ತು. ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾರವೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಲಿತಕ್ಕೆ ಬಂದದು, ಜೈನಮತ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟಾಗ. ಮೂಲರೂಪದಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು "ಅಹಂ" ಎಂಬ ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ತಮಿಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡವು. ಇಂತಹ ಶೃಂಗಾರ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ-ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರಣಯದ ಕಲಾ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅನುಭವ ಸಿಕ್ಕಿ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಪ್ರಣಯದ ಗುರಿ " ಆತ್ಮಗಳ ಮಿಲನ" ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡೆಯಿತು. ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ "ಪುರುಷ" ಬಹಳ ಸುಲಭ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ನಾಯಕ" "ದೈವ" ಎಂದು ಸಂಭೋದಿತಗೊಂಡ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಯಕನೇ, ದೈವ. ದೈವವನ್ನು ಪೂಜಿಸುವ, ಪ್ರೀತಿಸುವ ಭಕ್ತರೇ "ನಾಯಿಕೆ" ಎಂಬ ಭಾವ ಬೆಳೆಯಿತು. ಲೌಕಿಕವಾದ ಪ್ರಣಯ ಸೌಂದರ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭಾವಾನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪರಮಾತ್ಮನ ಮತ್ತು ಜೀವಾತ್ಮನ ನಡುವೇ 'ಪರಮಾತ್ಮ-ಭಕ್ತ'ನ ರೂಪದಲ್ಲಿ "ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯ" ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ 'ಪುರುಷ-ಸ್ತ್ರೀ" ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದು ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ವಿವಿಧ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯ ಮೂಲಕ ವಿಷಯವ್ಯಾಪ್ತಿ ಪಡೆದು, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯವಾದ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಕ್ರಾಂತಿ ಮೂಡಿಸಿತು. ಈ ಕ್ರಾಂತಿ ಯಾವುದೇ ವಿರೋಧವನ್ನು ಎದುರಿಸಿದೆ, ಕವಿಗಳಿಂದಲೂ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದಲೂ, ಕಲಾರಸಿಕರಿಂದಲು ಉತ್ತಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಿಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು, ಶೃಂಗಾರದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೆ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯನ್ನು ಮರೆತು, 'ಸೌಂದರ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಭಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇಂದು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ, ನಾಯಕ ಮತ್ತು ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ"ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಡಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ 'ನಾಯಕ' ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿಂತನೆ ನಡೆದಿದೆ.

'ನಾಯಕ' ಎಂಬ ಪದದ ಮೂಲಾರ್ಥ 'ನಿ' ಅಕ್ಷರದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ 'ನವುಲ' ಅಂದರೆ ಮುಂದಾಳತ್ವವಹಿಸುವಾತ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ಎಂಬುದಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ 'ನಾಯಕ' ಅಥವಾ 'ನೇತಾ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ವಿಶಾಲ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ ನಾಯಕರಿದ್ದಾರೆ. ಧೀರೋದಾತ್ತ, ಧೀರೋದ್ಧಟ, ಧೀರಲಲಿತ ಹಾಗೂ ಧೀರಶಾಂತರು. ಸತ್ವ, ಅನಾತ್ಮರಾಧೀ, ಕ್ಷಮಾಶೀಲ, ಅತಿಗಂಭೀರನಾದವನು ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕ ಉದಾ. ಶ್ರೀ ರಾಮ. ಆತ್ಮಶ್ಲಾಘಿಯೂ, ದರ್ಪಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಉದತ್ತನಾದವನು ಧೀರೋದ್ಧಟ ನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ: ವೇಣಿ ಸಂಹಾರದ ಭೀಮ. ನಿಶ್ಚಿಂತನೂ, ಮೃದುವೂ, ಮಧುರವೂ, ಕಲಾಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನೂ ಆದರೆ, ಆತ ಧೀರಲ ಲಿತ ನಾಯಕ. ಉದಾ : ವಾಸವದತ್ತೆಯ ವತ್ಸರಾಜ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯಾದಿ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಶಾಂತ ಸ್ವಭಾವವುಳ್ಳವನು ಧೀರಶಾಂತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ. 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಾದ' ಚಾರುದತ್ತ.

ನಾಯಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆತ ಕೃಷ್ಣನಾಗಿರಲಿ, ಶ್ರೀ ರಾಮನಾಗಿರಲಿ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಮಹೇಶ್ವರನೇ ಇರಲಿ, ಅಲ್ಲದೆ ಲೌಕಿಕ ಮಹಾಪುರುಷರಾದ ಮಹಾರಾಜರೇ ಇರಲಿ, 'ನಾಯಕ' - ಪುರುಷನ ಪ್ರತಿರೂಪ, ಓರ್ವ ಭಕ್ತೆಯಲ್ಲಿ, ಓರ್ವ ರಸಿಕಳಲ್ಲಿ, ಓರ್ವ ನಾಯಕಿಯರೊಳಗೆ ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವ ಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ, ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಎರಡನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದ ನಾಯಕ ವಿಧಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು, ನಾಟಕ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಪರಿಮಿತಿಯೊಳಗಿನ ಅದ್ಭುತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಯಕರಲ್ಲಿ, ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಣೆಗಳನ್ನು, ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕಾರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಬಹುಶಃ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ತಳಹದಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಬು ಪಡೆದು, ಬೆಳೆದ ವಿಶಾಲ ವೃಕ್ಷ ವೈಭವ. ಈ ವೃಕ್ಷದ ಮಂಜರೀಕಾ ದಿಷುಗಳ ವರ್ಷವನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಹಾಯಬಿಡಬಹುದೆಂಬ ಆಳವಾದ ಅರಿವು - ಚಿಂತನೆ - ಮನೋಧರ್ಮದ ಕಡೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡಿ ಸಂಶೋಧನೆ ಮುನ್ನಡೆದಿದೆ.

"ನಾಯಕನ "ನ ವಿಚಾರದ ಬಗೆಗಿನ "ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ" ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಈಗ ವಿವೇಚಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣು, ಪರಶಿವ ಮುಂತಾದ ದೇವತೆಗಳು ಕುಲದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ಇಷ್ಟ ದೇವತೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಭಕ್ತನಿಂದ ಬಹಳ ಸಾಮಿಪ್ಯದಿಂದ ಪೂಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ದೇವರನ್ನು "ಪರಮ ಪುರುಷ" ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿ, ಉಳಿದುದೆಲ್ಲವೂ ಅಂದರೆ ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಪೂಜಿಸುವ ಎಲ್ಲಾ ಭಕ್ತರು ಸ್ತ್ರೀ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ನಂತರ, ಒಂಬತ್ತು - ಹತ್ತರ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ' ಭಾಗವತ ಪೂರ್ಣ" ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಹೊಸ ಛಾಪು ಮೂಡಿಸಿ ನೆಲೆಯೂರಿತು. ಮಹಾಭಾರತದ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಉಪದೇಶಿಸಿದ "ಭಗವತ್‌ಗೀತೆ", ಭಗವಂತನ ಮಹೋಪದೇಶವಾಗಿ ಆದರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಕೃಷ್ಣನು ಜಗತ್‌ಗುರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಎಲ್ಲರ ಮಹಾಪ್ರೀತಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾದ. "ದೇವಕಿನಂದ, ಯಸೋಧಾ ಪುತ್ರ, ನಂದಕಿಶೋರ, ರಾಧಾ ಮಾಧವ" ಮುಂತಾದ ಹೆಸರಿನಡಿ ತನ್ನ ಚೇಷ್ಟ - ಲೀಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾನವ ಕುಲಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಆಪ್ತನಾದ.

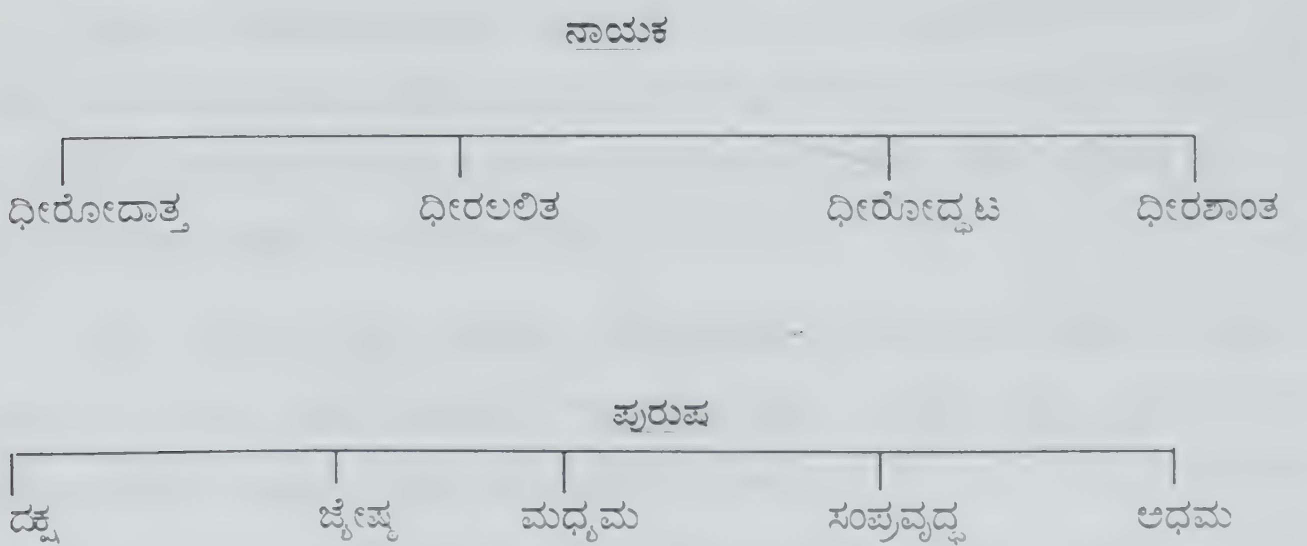
ಮಥುರೆಯ ಗೋಪಿಯರ ಕಣ್ಮನ ಸೆಳೆತ ಮೋಹಕ ರೂಪದ ಕೃಷ್ಣ, ವ್ರಜದೇಶಿಗಳಿಗೆ ಭಗವಂತನಾಗಿಯೂ, ಗೋಪಿಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಪ್ರಣಯನಾಥನಾಗಿಯೂ ತೋರಿ ಬಂದ. ಲೌಕಿಕ ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಪ್ರೇಮ (ಭಕ್ತಿ) ಇಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿತು. ಭಗವಂತ ಮನುಷ್ಯನ ನಡುವಿನ ಅಂತರ

ಗೌಣವಾಯಿತು. ಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲಿನ ಪರಮ ಪ್ರೇಮ ಕಾಮರೂಪವಾಗಿರದೆ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ ರೂಪದ್ದೂ, ಭಕ್ತಿರೂಪದ್ದೂ ಆಗಿ ಮೋಕ್ಷಪ್ರದವೆನಿಸಿತು. ಈ ರೀತಿಯ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಡಿ ಭಗವಂತನನ್ನು 'ನಾಯಕ' ರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಿ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆಯು 'ಭಕ್ತೆಯ' ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯ ಭಾವ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆಡೆಯಾಯಿತು.

ಅಲೌಕಿಕವೂ - ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವೂ ಆದ ನಾಯಕ ಇಷ್ಟಕ್ಕಾಗಲೇ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯ - ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸತ್ಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ಕವಿಯ ನಾಟಕಕಾರನ ಹಾಗೂ ರಸಿಕನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ರಸಾನುಭವ ಹಾಗೂ ಉನ್ಮಾದಗಳನ್ನು ನೀಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸತ್ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಗುಣ ದೋಷಗಳು ಹಾಗೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕಾ - ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಗುಣವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಾಗ ಹಾಗೂ ಯಾವಾತನ ನಡವಳಿಕೆ - ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಯಕಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೋ, ಅಂತಹ ಮಹಾಪುರುಷ ನಾಯಕನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾಯಕ - ಭೇದಗಳೆಂದರೆ, ನಾಯಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗೊಗ್ಗಿಕೊಂಡು, ಆತನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಯಾ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ವಯ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಗ್ರಂಥವಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭಾರತನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಾಯಕನ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಯಕನಾದವನು ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಪುರುಷ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಆತ ಇತರ ಪಾತ್ರವರ್ಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಮುಖನಾಗಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಯಕನು ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಸತ್ವವಾಗಿ ಅಥವಾ ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಭರತನಿಂದ ಚರ್ಚಿತಗೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ 'ಧೈರ್ಯ'- ಧೀರತೆ'ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಜಿತಗೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ



ಧೀರೋದಾತ್ತ : ಮಹಾಸತ್ವನೂ, ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸಿಯೂ, ಕ್ಷಮಾಗುಣ ಉಳ್ಳವನೂ, ಕ್ರೋಧ, ಶೋಕ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ವ್ಯಾಪಿತವಾಗದ ಅಂತಃಕರಣವುಳ್ಳವನು, ತುಂಬು ಗಂಭೀರನೂ, ಆತ್ಮ ಶ್ಲಾಘನೆಯಿಲ್ಲದವನೂ, ನಿಶ್ಚಲನೂ, ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟಿರುವವನೂ, ದೃಢವ್ರತನೂ, ಕೈ ಕೊಂಡುದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವವನೂ, ಆದಾತ ಧೀರೋದಾತ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣದ ಶ್ರೀ ರಾಮಚಂದ್ರನನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ - ಶ್ರೀ ರಾಮನ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚದ ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದಂತೆ. ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ಕಥಾರೂಪವನ್ನು ನೃತ್ಯರೂಪಕದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶನಾಂಗಣಕ್ಕೆ ತಂದಾಗ, ಶ್ರೀ ರಾಮಜನ್ಮ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ತೊಡಗಿ, ಮಾರೀಚ -ಸುಬಾಹು ಮರ್ದನ, ಅಹಲ್ಯಾಪಾವನ, ಸೀತಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಮಾರೀಚವಧೆ, ಶೂರ್ಪಣಕಿ ನಾಸಾ ಛೇದನ, ಆಂಜನೇಯ ಮಿಲನ, ವಾಲಿ - ವಧೆ ಕೊನೆಗೆ ರಾವಣ - ಸಂಹಾರದವರೆಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೂ ಶ್ರೀ ರಾಮನ ನಡವಳಿ ಗುಣ ವಿಶೇಷತೆ ಧೀರೋದಾತ ನಾಯಕನಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿ.

ನೃತ್ಯರೂಪಕವು ಬಹಳವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ರೂಪವನ್ನೇ ಹೋಲಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಶ್ರೀ ರಾಮನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಓರ್ವ ಕಲಾವಿದನಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಬೇಕಾದಲ್ಲಿ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ, ಶ್ರೀ ರಾಮನ ಮನೋವಿಧಗಳನ್ನು ಧೀರೋದಾತ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲೇ ಪರಿಚಯಿಸಬಹುದಾದಂತಹ ಚಲನವಲನ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಬೇಕಾದರೂ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು, ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಶ್ರೀರಾಮನ ಪರಮ ಗುಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಯಾವ ಘಟ್ಟದಲ್ಲೂ ಉದಾತ್ತ ವೀರನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ಧೀರೋದಾತ್ತನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ 'ನವರಸ ರಾಮಾಯಣ', ಸ್ವಾತೀ ತಿರುನಾಳ್ ವಿರಚಿತ 'ಭಾವಯಾಮಿ ರಘುರಾಮಂ' ಮುಂತಾದವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಅಂತೆಯೇ ರಾಮಾಯಣ ಶಬ್ದಂನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಶ್ರೀ ರಾಮನ ಧೀರೋದಾತ್ತತೆಯನ್ನು ಮೆರಯಬಹುದು. ಮಂದಸ್ಮಿತನಾದ ಮೊಗಛಾಯೆಯಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚಿನ ದೇಹ ಚಲನಗಳನ್ನೊಳಗೊಳ್ಳದೇ ನಿಶ್ಚಿಂತನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನು ದಾಸ ವಿರಚಿತ ದೇವರ ನಾಮಗಳ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು.

ಓರ್ವ ಧೀರೋದಾತ್ತನನ್ನು ತಕ್ಕುದಾದ ವಿವರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಅರುಣಾಚಲ ಕವಿಯವರ 'ಯಾರೋ ಎಂದ್ರು ಎನ್ನುವಂತೆ' (ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗಂ - ಆದಿತಾಳ)ದಲ್ಲಿನ ಸೀತಾ ಕಲ್ಯಾಣದ ಸುಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮಹರ್ಷಿಯು, ಜನಕ ಮಹಾರಾಜನಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀ ರಾಮನನ್ನು ಆತನ ಗಾಂಭೀರ್ಯ - ವೀರತೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇದೇ ಕವಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ರಚನೆ 'ಎನ್ ಭಯದೊ ಭಾಗ್ಯಂ' (ಸುರುಟಿ ರಾಗ, ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳ) ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ರಾಮನು ವನವಾಸಕ್ಕೆ ತೆರಳುವ ಮುನ್ನಾ ಕೈಕೇಯಿಯಿಂದ ಆಶೀರ್ವಾದ ಪಡೆದು, ಓರ್ವ ಮಗನು ಆಕೆಗೆ ಭೌತಿಕ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನು ಚಿರ (eternal) ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಹಾಯಕನಾದುದಕ್ಕೆ ಧನ್ಯಮನಸ್ಕನಾದುದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಅರುಣಾಚಲ ಕವಿ ವಿರಚಿತ ಪದಂ 'ಯಾರೋ ಇವರ್ಯಾರೋ ಎನ್ನ ಪೇರೋ' ದಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂ ಸೀತಾ ಮಾತೆಯಿಂದಲೇ ಶ್ರೀ ರಾಮ ಗುಣವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು.

ಧೀರೋದಾತ್ತನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಉತ್ತಮ - ಮಧ್ಯಮ ಎಂಬ ಬಗೆಗಳಿಗೆ ಪೋಣಿಸಿದರೆ, ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲದ ದುಷ್ಯಂತ ಮಹಾರಾಜನನ್ನು ಉತ್ತಮ ಧೀರೋದಾತ್ತನೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರದ' ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರನು ಮಧ್ಯಮಾ - ಧೀರೋದಾತ್ತನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಧೀರಲಲಿತ : ನಿಶ್ಚಿಂತನೂ, ಅವನ ಯೋಗಕ್ಷೇಮಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಮಂತ್ರಿಗಳಿರುವ ಕಾರಣ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿರುವವನೂ, ಸುಖಿಯೂ, ಮೃದು ಸ್ವಭಾವದವನೂ, ಗೀತಾದಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದು, ಭೋಗತರನಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಸುಕುಮಾರನೂ, ಸತ್ವವನ್ನೇ ಆಚರಿಸುವವನೂ, ಕೋಮಲನೂ ಆಗಿರುವಾತ 'ಲಲಿತ'.

ಉದಾ : ರಾಜ್ಯದ ಶತ್ರುಗಳೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿಯಾಗಿದೆ. ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತದ ಭಾರವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನನ್ನ ಮಂತ್ರಿಗಳು ಹೊತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ರಕ್ಷಣೆಯಿದೆ. ಅವರ ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳಿಗೆಲ್ಲ ನಿವಾರಣೆ ಇದೆ. ಇದೀಗ ವಸಂತವಾದುದರಿಂದ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಸಮಯ. ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಾದ ನಾಯಕಿ ಎನ್ನೊಂದಿಗಿದ್ದಾಳೆ. ಶೃಂಗಾರೋಲ್ಲಾಸದ ಉತ್ಸವ ಎನಗಾಗಿಯೇ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಧೀರಲಲಿತ ನಾಯಕ ವತ್ಸರಾಜ.

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ನಾಯಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೇವೇಂದ್ರನೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. (ಕಾರಣ ನೃತ್ಯಾಭರಣಕ್ಕೆ ಬೇಕಿರುವ ಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಸಿ ಧೀರುಲಿತನ ಮುಖಾಂತರ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ) ಧೀರಲಲಿತ ವಿವಿಧ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಧೀರೋದ್ಧಟ : ದರ್ಪಮಾತ್ಸರ್ಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವವನೂ, ಶೌರ್ಯ, ಮದ, ರೌದ್ರ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವನೂ, ಮಾಯೆ, ಮೋಸಗಳಲ್ಲಿ ಕುಶಲನಾಗಿರುವವನು, ಅಹಂಕಾರವುಳ್ಳವನು, ಚಂಚಲತೆಯುಳ್ಳವನೂ, ಭಯಂಕರನಾಗಿರುವವನೂ, ಆತ್ಮಶ್ಲಾಘನೆಯುಳ್ಳವನು, ಧೀರೋದ್ಧಟನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ರಾಮಾಯಣದ ರಾವಣರಾಜ. ದುರ್ಯೋಧನ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಇವರುಗಳು. ಧೀರೋದ್ಧಟ ನಾಯಕನನ್ನು "ನಾಯಕ" ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕ ಪಂಡಿತರು ವಿರೋಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬದಲಾಗಿ ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಖಳನಾಯಕ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಧೀರಪ್ರಶಾಂತ : ನಾಯಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ವಿಪ್ರ, ವಿನಯಾದಿಯಾಗಿ, ಶಾಂತಸ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ, ದಣಿಕ್ -ಸಚಿವ ಮೊದಲಾದ ಕುಲದವನು - 'ಧೀರಶಾಂತ' ನಾಯಕ. ವಿಪ್ರಾದಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಿಶ್ಚಿಂತೆ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳು ಕೂಡ ಲಾಲಿತ್ಯವಾಗದೆ ಶಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಯಕರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಂತೆ, ವೈಶ್ಯರಂತ, 'ಮಾಲತೀಮಾಧವ'ದ ಮಾಧವನಂತೆ ಅಥವಾ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಾದ ' ಚಾರುದತ್ತನಂತೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಅಥವಾ ಶಾಂತಿಯನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸಿರಿಯನ್ನು ಪರರಿಗೆ ದಾನ ಮಾಡುವುದು, ಸಜ್ಜನಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣ. ಇದೇ ಮೊದಲಾದವು ಧೀರಪ್ರಶಾಂತ ಗುಣಗಳಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅಪರೂಪದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ವರುಗಲುಮೋ' (ಮಂಜಿ, ಛಾಪುತಾಳ)ವು ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ

ಭಾರತಿ ಇವರ 'ನಂದನಾರ್ ಚರಿತಂ' ನಿಂದ ಆರಿಸಿದ ರಚನೆ. ಹರಿಜನ ಕುಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ನಂದನಾರ್ ನೆಂಬ ನಟರಾಜ ಭಕ್ತನು ದೇವರಲ್ಲಿ ದೇವಾಂಗಣದೊಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ತನ್ನ ದೈವಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಕೋರುತ್ತಾನೆ. ಭೌತಿಕ ಸುಖವನ್ನೆಲ್ಲಾ ತೊರೆದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಹೊರಟ ಧೀರಶಾಂತನ ವರ್ಣನೆ ಇಲ್ಲಿ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಧೀರಶಾಂತನು ಉತ್ತಮ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಮ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಉತ್ತಮ -ಧೀರಪ್ರಶಾಂತನಿಗೆ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಉದಾಹರಣೆಯಾದರೆ, ಮಧ್ಯಮ - ಧೀರಶಾಂತನಿಗೆ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಾದ ಚಾರುದತ್ತನೆ ಸೂಕ್ತ.

ನಾಯಕನಿಗೆ, ನಾಯಕ ಗುಣವೈಭವವನ್ನು ವಿಧಿಸಲು ಆತನ 'ಧೈರ್ಯ'ವೇ ಕಾರಣ ಹೊರತು, ಆತ ನಾಯಕಿಯೊಂದಿಗೆ ವಹಿಸುವ ಸಂಬಂಧ ಯಾ ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಭಾವೋದ್ರೇಕವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಭರತಮುನಿಯ ನಿಲುವು. ಉಳಿದಂತೆ ಪುರುಷ ವಿಧಗಳೆಂದು ದಕ್ಷ, ಜ್ಯೇಷ್ಠ, ಮಧ್ಯಮ, ಅಧಮ ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರವೃದ್ಧಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಭರತನು ಪುರುಷ ಲಕ್ಷಣ ಗುಣವನ್ನು ಉತ್ತಮ - ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅಧಮ ಎಂಬ ಮೂರು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ನಾಯಕನಲ್ಲಿಯೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಪುರುಷರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣ ಬಹುದಾದಂತ ಗುಣ ವಿಶೇಷತೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

<u>ಉತ್ತಮ</u> ; ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮನೆನಿಸಿದ ಪುರುಷ ಇಂದ್ರಿಯ ನಿಗ್ರಹಣನೂ, ಜ್ಞಾನಿಯೂ, ವಿವಿಧ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪಡೆದವನೂ, ದಕ್ಷನೂ, ಉನ್ನತವಾದ ಗುರಿ ಇರುವವನೂ, ಬಡವರನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸುವ ವನೂ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅರಿತವನೂ, ಉದಾರಿಯೂ, ಗಂಭೀರಿಯೂ ಅಲ್ಲದೆ ತ್ಯಾಗಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಉತ್ತಮ ನಾಯಕ ಯಾ ಪುರುಷನೆನಿಸಿದವನು ನ್ಯಾಯವಂತನೂ, ಅಕ್ರೂರನೂ ಆಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಶ್ರೀ ರಾಮನಂತೆ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ರಾಮನು ಉತ್ತಮ ಪುರುಷ. ಆತನು ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಸಮಾಧಾನಕ್ಕಾಗಿ ಪಾವನಿಯೂ, ಪತಿವ್ರತಳೂ ಆದ ಸೀತಾಮಾತೆಯನ್ನು ಕಾಡಿಗಟ್ಟಿದುದರ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮೊತ್ತಮನಾಗಿ ಪರಮಾತ್ಮನೆಂದೂ ಎನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೇ ಜೀವಾತ್ಮನೆನಿಸುವ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷನು ನಾಗಾನಂದ ವಿರಚಿತ 'ಜೀಮುತ'ವಾಹನನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ರಾಜಭೋಗಗಳನ್ನು ತ್ಯಾಗಮಾಡಿ, ಗರುಡಹಕ್ಕಿಯೊಂದಿಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಜೀವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಸಕಲ ಕಲಾ ವಲ್ಲಭನೂ ಆಗಿ ಪರೋಪಕಾರದ ಉನ್ನತ ಇಗುರಿ ಹೊಂದಿದ್ದ. ಇವನೊಂದಿಗೆ ನಾಯಕರಾದ ದ್ರೋಣ, ಭೀಷ್ಮ, ಕರ್ಣ, ಶಿವಿಬುದ್ಧ, ಯುಧಿಷ್ಟಿರ, ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರೆಂದು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳ ಬಹುದಾಗಿದೆ.

<u>ಮಧ್ಯಮ</u>:-ಭರತನ ವಿಚಾರದಂತೆ ಮಧ್ಯಮನೂ, ಪ್ರಪಂಚಿಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತನೂ, ಸಕ ಲಕಲಾವಲ್ಲಭನೂ, ಸಕಲಶಾಸ್ತ್ರವಿಶಾರದನೂ ಆಗಿ ಮಧುರಮ್ನ-ಅತ್ಯುತ್ತಮನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಹ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪುರುಷ ಗುಣಗಳುಳ್ಳ ನಾಯಕನೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ:-'ಮಾಲತೀಮಾದವದ'ಮಾಧವ ಹಾಗೂ "ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಾದ" ಚಾರುದತ್ತ.

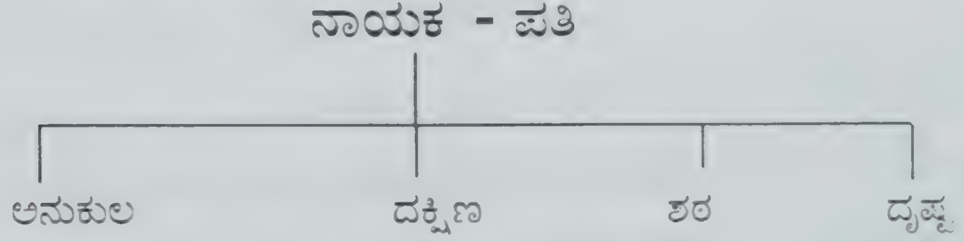
ಅಧಮ:-ಇಲ್ಲಿ ಭರತನು ಕೀಳು ಸ್ವಭಾವದ ಪುರುಷರನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಠಿಣ ವಾಕ್ಕುಗಳಿಂದಲೂ, ದುಶ್ಶೀಲನೂ. ಕಠಿಣ-ಸ್ವಭಾವಿಯೂ, ಕ್ರೂರನೂ, ಕೊಲೆಗಡುಕನೂ, ಅವಿಶ್ವಾಸಿಯೂ, ತಪ್ಪು-ಹುಡುಕುವವನೂ, ಕಠೋರನೂ, ಕೃತಘ್ನನೂ, ಸೋಮಾರಿಯೂ,ತಪ್ಪು-ಒಪ್ಪುಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಅರಿಯದವನೂ, ಅಗೌರವಿಯೂ, ಕಾಮಿಯೂ ಜಗಳಗಂಟನೂ, ಮೋಸಗಾರನೂ, ಪಾಪಕೃತ್ಯವೆಸಗುವವನೂ, ಲೋಬಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ.'ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಾದ' ಶಕಾರ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ.

ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಮೂರು ವಿಧಗಳು ಮಾನವ ಸಹಜವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸ್ವಭಾವಗಳು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳ್ಳುಳ್ಳ ಪರಶುರಾಮನನ್ನು ಆತನ ಕಠಿಣ ಕೋಪದ ಒಂದು ಸ್ವಭಾವಕ್ಕಾಗಿಯಾಗಲಿ, ಪಾಂಡವರ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಕಾರಣ ದುರ್ಯೋಧನನ್ನಾಗಲಿ, ಸೀತಾಪಹರಣ ಮಾಡಿದುದಕ್ಕಾಗಿ ರಾವಣನನ್ನಾಗಲಿ ಅಧಮ ಪುರುಷರೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಇವು ಮಾನಸಿಕ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನವಲಂಭಿಸಿ, ಭರತನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ ಪುರುಷ ಗುಣ. ಇವು ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದ ನಾಯಕರಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರಬಹುದು.

ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಭರತಮುನಿಯ'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ' ನಾಯಕ ವಿವರಣೆ,ನೃತ್ಯ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿ ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಸೂತ್ರ-ಮಾಹಿತಿಗಳನೊದಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಂತರದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರನ್ನೂ ಅವರ ನಾಯಕ ವಿಚಾರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪುರುಷಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದಾಗ ಯಾರು ದುಃಖ ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಕೊನೆಗೆ ಅಭ್ಯುದಯವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾನೋ ಅವನೇ ನಾಯಕ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ "ನಾಯಕ" ನೆಂಬುವನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರಾದಾಯಕ್ಕೆ ವಿಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟವನು ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಧೀರ ಪರಾಕ್ರಮಗಳೇ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. "ಧೀರಲಲಿತ" ವಿಧ ಬಿಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದ ನಾಯಕರನ್ನು ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ನಾಯಕ ಚಿತ್ರಣದ ವಿಧಗಳನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದಲ್ಲದೆ, ಇವರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ, ಅಲಂಕಾರಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಒದಗಿ ಬಂದಿರುವುದು. ಅಧ್ಯಯನದ ಎರಡನೇ ಹಂತದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ' ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು 'ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ'. ಇದು ನಾಯಕ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹಾಕಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನು ನಾಟಕದ ಸತ್ವಪುರುಷನಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯವು ಸಣ್ಣ ನೃತ್ತ-ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ವಿದ್ಯೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲೋಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಕಥೆಯನ್ನೂ-ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಂತೆ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಸಂಗೀತಾದಿ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ-ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜಿಸಿ, ನೃತ್ಯ ರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ಭರತನು ತಿಳಿಸಿರುವ ಉದಾತ್ತ, ಉದ್ಧಟ, ಲಲಿತ ಹಾಗೂ ಪ್ರಶಾಂತ ನಾಯಕರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಧಿಯಲ್ಲ.

'ಅಗ್ನಿಪುರಾಣವು' ನಾಯಕನನ್ನು ಒರ್ವ'ಪತಿ'ಎಂದು ಸಮಾಲೋಚಿಸಿ, ಅವನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ. ನಾಯಕ ಭೇದ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹು ಪತ್ನಿತ್ವವನ್ನು

ಸಮಾಜ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ರಾಜಮನೆಗಳಲ್ಲೂ ಬಹುಪತ್ನಿತ್ವ ಸರ್ವೇಸಾಧಾರಣವಾಗಿದ್ದು, ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ರಾಜರು, ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವೀರ, ಶೌರ್ಯ ಪರಾಕ್ರಮಗಳು ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ನಾಯಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ (ಮಹಾರಾಣಿಯರಲ್ಲಿ) ಇಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೀತಿ-ಗೌರವವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಕಲಾಪರವಾದ ಪಂಡಿತರು, ನಾಟಕಕಾರರು, ಅಲಂಕಾರಿಕರು, ನಾಯಕನನ್ನು ಶೃಂಗಾರ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾ, ಪರಿಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಶೃಂಗಾರ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗೇ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ.



<u>ಅನುಕುಲ</u>:- ಒಬ್ಬ ನಾಯಕಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅನುರಾಗವಿರಿಸಿದ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ನಾಯಕ. ಅಂದರೆ

"ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪರಾಂಗನಾಪರಾಜ್ಮುಖತ್ವೇ ಸತಿ
ಸರ್ವದಾ ಸ್ವೀಯಾಯಾ ಮನು ರಕ್ತೋನುಕೂಲ".

'ಶೃಂಗಾರ ತಿಲಕದ' ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಕೂಲ ನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದೆ. ಪತಿಯು ಪ್ರಿಯನಾಗಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಲು ಒಬ್ಬ ಸ್ತ್ರೀಯು ಸಖಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. "ಎಲೈ, ಸಖಿಯೇ, ನನ್ನ ಬಟ್ಟೆಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲ. ಅಡ್ಡಿಗೆ ಎಂಬ ಕಂಠಾಭರಣವು ಸುಂದರವಾಗಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಗತಿಯೂ ಮನೋಹರವಾಗಿಲ್ಲ. ನಾನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಗುತ್ತಲೂ ಇಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಯಾವ ಯೌವ್ವನ ಮದವೂ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಪ್ರಿಯನು ಇಲ್ಲಿಂದ ಬಿಟು ಬೇರೆ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿ ಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಜನರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ವಿಶ್ವಾವನ್ನೇ ದುಃಖಿಗೊಳಿಸಿರುವೆನೆಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ" ಇದೇ ಅನುಕೂಲ ನಾಯಕನ ನರ್ತನವೆನಿಸಿದೆ.

ಉದಾ:-ಸೀತೆಯೂ ರಾವಣನ ಸೆರೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಅಥವಾ ಉತ್ತರರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಸಮಯ,ಶ್ರೀರಾಮನು, ಸೀತೆಯ ಹೊರತು ಬೇರೊಬ್ಬಳನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮಹಾಭಾರತದ ಧರ್ಮಪುರುಷ ಧರ್ಮರಾಯನೂ ದ್ರೌಪದಿಯ ಹೊರತು ಬೇರೆ ವಿವಾಹವಾಗಿರ ಲಿಲ್ಲ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆದುವು.-ಮುಂದಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನೃತ್ಯ ಸಂಬಂ ಧಿಯಾಗಿವೆ. ಶ್ರೀ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞವಿರಚಿತ ಕಾಂಬೋಜಿರಾಗದ" ಏಮೀ ಸೀಯುದು" ಪದಂನಲ್ಲಿ ಅನುಕೂಲನಾದ ನಾಯಕನು, ಸ್ವೀಯಾ-ಪ್ರೌಢಾ ಪ್ರೋಷಿತಪತಿಕಳಾದ ತನ್ನ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ನೆನೆದು. ತಾನು ಪ್ರವಾಸದ ಕಾರಣ ಆಕೆಯನ್ನು ಅಗಲಿರುವ ವಿರಹದಲ್ಲಿ ನೊಂದಿರುವನು. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕುಲ ನಾಯಕನು ಅಂಬುಜ ಮೊಗದ ಬಾಲೆಯನ್ನು ಮನದುಂಬಾ ನೆನೆಯುತ್ತಾ-ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪ-ಪರಿಮಳವನ್ನು ಘಲಿಸಲು ಅಸಹಕಾಯನಾದುದಕ್ಕೆ ನೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂದೆ, ತಾನು ನಾಯಕಿಯೊಂದಿಗೆ ಸರ್ಪಶೃಂಕಲೆಯಂತೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ತನ್ನನ್ನು ಮುದ್ದುಗೋಪಾಲನೆಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಿದ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ನೆನೆದು ವ್ಯಥೆಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪದಂನ್ನು ಪುರುಷರು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

-ಮತ್ತೊಂದು ರಚನೆ ಎಂದರೆ "ಎಟುವಂಟಿ ಸ್ತ್ರೀಲ್ಲಾ ಪೊಂಡ್ಯೆನಾ"-(ಬಿಲಹರಿ ರಾಗ-ಛಾಪುತಾಳ)ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂನಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಕಳೆದುಹೋದ ರತಿಸುಖಿಸಾರವನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾ, ನಂಬಿಕಸ್ಥನಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾ ತನ್ನನ್ನು ಸ್ವಯಂ ತಿರುಪತಿ ತಿರುಮಲ ದೇವ ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರನೆಂದು ಸಂಭೋಧಿಸಿ ಪ್ರೇಮ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಪೊಗಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯಸಾರ. ಈ ರಚನೆಯನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನು ತಿರುಪತಿ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿರುವಾಗ, ಶ್ರೀವೆಂಕಟೇಶನನ್ನು ಮುವ್ವಗೋಪಾಲನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಬರೆದನೆಂದು ಪ್ರತೀತಯಿದೆ. ಅನುಕುಲ ನಾಯಕನ ಎಲ್ಲಾ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಈ ರಚನೆ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

-ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಅಪರೂಪದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ "ಅಲಿಗಿ ಎಲಾನಿಂದುವಚ್ಚಿತಿ' (ಘಂಟಾರವಮು ರಾಗ, ಛಾಪು ತಾಳ)ವನ್ನು ಆಂಗ್ಲಾ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ solioloquy ಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಅನುಕೂಲ ಲಕ್ಷಣದವನಾಗಿ, ಸ್ವಯಂ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ, ತನ್ನೊಳಗೋ ಸ್ವೀಯಾಳಾದ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ-ದುಃಖಿಸುವ ಪರಿ.

ದಕ್ಷಿಣಾ:- ಚಾಣಾಕ್ಷನಾದ ನಾಯಕ, ತನಗಿದಿರಾದ ನಾಯಕಿಯರನೇಕರಲ್ಲಿ ಸಮನಾದ ಪ್ರೇಮ ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಉಪಾಯದಿಂದ ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ

'ಸಕಲ ನಾಯಿಕಾ ವಿಷಯ ಸಮವಹಜಾನುರಾಗೋ ದಕ್ಷಿಣಾ"ಈತ ಜೇಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ ಸಹೃಯನಾಗಿರುವವನು. ಕನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಿದ್ದರೂ ಜ್ಯೇಷ್ಠೆಯ ಸಂಗಡ ಹೃದಯಪೂರ್ವಕನಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಪ್ಪಿತಸ್ಥನಾದರೂ ನಿಶ್ಚಿಂತೆಯಿಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ:"ರತ್ನಾವಳಿಯ'ಉದಯ.

-'ರಾಮ ರಾಮ ಪ್ರಾಣಸಖಿ' (ಭೈರವಿ ರಾಗ-ಆದಿತಾಳ)ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಪದಂನಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಯಾವುದೇ ತಪ್ಪಿಗಾಗಿ ರಾಧೆ ದೂರ ಉಳಿದಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಅಗಲಿಕೆಯ ವಿರಹದಲ್ಲಿರುವ ಕೃಷ್ಣನು, ಶ್ರೀರಾಮನ ವಿರಹವೇದನೆಯನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾ ಆಚ್ಚರಿಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ದಕ್ಷಿಣಾ ನಾಯಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನರಿತ ರಾಧೆ, ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಮುನಿದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡುತ್ತದೆ.

-ಮತ್ತೊಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ'ಗೀತಾಗೋವಿಂದದ'ದ್ವಿತೀಯ-ಸರ್ಗದಿಂದ

"ವಿಹರತಿ ವನೇ ರಾಧಾ ಸಾಧಾರಣಪ್ರಣಯೋಹರಾ

ವಿಗಲಿತನಿಜೋತ್ಕರ್ಷಾದೀರ್ಷ್ಯಾವಶೇನ ಗತಾನ್ಯತಃ

ಕ್ವಚಿದಪಿ ಲತಾಕುಂಜೇ ಗುಂಜನ್ಮಧು ವ್ರತಮಂಡಲೀ-

ಮುಖರಶಿಖರೋ ಲೀನಾ ದೀನಾಪ್ಯುವಾಚ ರಹಃ ಸಖೀಂ"

ಎಲ್ಲಾ ಗೋಪಿಯರನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು, ಅವರಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಮಾಧವನ ವಿಹಾರ ನಡೆದಿತ್ತು. ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಹೆಮ್ಮೆಗೆ ಕುಂದಾಯಿತೆಂದು ರಾಧೇ ಅಸೂಯೆಗೊಂಡು ದೂರ ಸರಿದಳು. ಯಾವೊಂದು ಚೇಂಗುಳಿ ತುಂಬಿಗಳ ಹಿಂಡು ಅಳುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಗುಂಯ್‌ಗುಟ್ಟುವ ಬಳ್ಳಿಮನೆಯ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ, ದೀನೆಯಾಗಿ ಗೆಳತಿಯೊಡನೆ ದಕ್ಷಿಣ-ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಪುಕಾರಿಟ್ಟಳು.

ಶಠ:- ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಇತರರಿಗೆ ಅಪ್ರಿಯವನ್ನೆಸಗುವ ನಾಯಕ. ಅಂದರೆ" ಕಾಮಿನಿ ವಿಷಯ ಕಪಟಪಟು: ಶಠ:"

ಬೇರೆ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಅನುರಾಗವಿರಿಸಿ, ತನ್ನವಳಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಂಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈತ ಒಳಗೆ ಅಪ್ರಿಯವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮೇಲೆ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುವಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ.

ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಶಠನಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ"ವಂಚಕನೆ! ನೀನು ನನ್ನನು ಆಲಿಂಗಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದರೂ, ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಕೈಗಳನ್ನು ಸಡಿಲು ಬಿಟ್ಟೆ, ನಿನ್ನ ಕಿವಿಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬಳ ಸೊಂಟಮಣಿಯ ಶಬ್ದ ಕೇಳಿಬಂತೇ?ಇದನ್ನು ನಾನಾರಿಗೆ ಹೇಳಲಿ?ನನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತೆ ನಿನ್ನ ಅಮೃತಮಯವಾದ ಮಧುರವಾಕ್ಕಿನಿಂದ ಮರುಳಾಗಿ, ಬೇರೆ ಯಾರ ಮಾತನ್ನೂ ಕೇಳಲಾರದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ" ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ,

-'ಶಠ'ಪ್ರಕಾರದ ನಾಯಕನೊರ್ವನ ವಿವರಣೆ"ಕಾದಿರ್ ಕಡಿಪಿಟ್ಟು"ಎಂಬ ತಿರುಮಂಗೈ ಆಳ್ವಾರ್‌ರವರ ರಚನೆಯಾದ ಪದಂನಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಗೋಪಿಯೊರ್ವಳನ್ನು ಸಂಧಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ, ನಾಯಕಿಗೆ ಬೇರೇಯೇ ಕಾರಣ ನೀಡಿ, ಬಹಳಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ಕನ್ನಡಿಯ ಎದುರು ಶೃಂಗರಿಸಿಕೊಂಡು ಶಠನಾದ ನಾಯಕನು ಹೋದ ಬಗೆಯನ್ನು ನಾಯಕಿ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿ ಖಂಡಿತಾವಸ್ಥೆಗೆ ತಲುಪಿರುವುದು ಮನೋಜ್ಞ.

-ಚತುರನೂ, ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಕಪಟವೆಸಗುವವನೂ, ಕುಟಿಲ ಮನಸ್ಕನೂ ಆದ ಶಠ ನಾಯಕನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನ "ಕೋಮಲಿರೋ ಮಚಿನಂದುಕು'ಪದಂನಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವೀಯಾಳಾದ ನಾಯಕಿ ಇಲ್ಲಿ ಮಾದರಿ ಪತ್ನಿಯಾಗಿಯೂ, ಪ್ರಣಯದ ಹಿರಿಮೆ-ಬವಣೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಶಠನಾದ ನಾಯಕನು, ನಾಯಕಿಯಿಂದ ಮುಗ್ಧಗೋಪಾವನೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡು, ಆಕೆಯ ಒಲುಮೆಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

-ಜಯದೇವನ'ಗೀತಾಗೋವಿಂದ'ದ ಪ್ರಥಮ ಸರ್ಗದಿಂದ ಆಯ್ದ

"ಅನೇಕ ನಾರೀ ಪರಿರಂಭ ಸಂಭ್ರಮ

ಸ್ಫುರನ್ಮನೋಹಾರಿವಿಲಾಸಲಾಲಿಸಂ

ಮುರಾರಿಮಾರಾಮುಪದರ್ಶಯಂತ್ಯಸೌ

ಸಖೀ ಸಮಕ್ಷಂ ಪುನರಾಹ ರಾಧಿಕಾಂ"

ಅನೇಕ ಹೆಂಗುಸರನ್ನಪ್ಪುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾಧವನಿಗೆ ಒಂದು ತರಹ ಮನೋಹರ ವಿಲಾಸವುಕ್ಕುತ್ತಿತ್ತು. ಅವನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ತನ್ಮಯನಾಗುತ್ತಿದ್ದನು. ಅವನತ್ತ ಕೈ ಬೆರಳು ಮಾಡಿ, ಆ ಗೆಳತಿ ರಾಧೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಶಠನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

ಸ್ವಯಂ ರಾಧೆಯೇ ಮಾಧವನನ್ನು ಶಠನೆಂದು ಸಂಭೋದಿಸುವುದು ಕಾಣಸಿಗುವುದು'ಗೀತಾಗೋವಿಂದ'ದ ನವಮ: ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ

"ತಾಮಥ ಮನ್ಮಥಖಿನ್ನಾಂ ರತಿರಸಭಿನ್ನಾಂ ವಿಷಾದಸಂಪನ್ನಾಂ

ಅನುಚಿಂತಿತಚರಿತಾಂ ಕಲಹಾಂತರಿತಾಮುವಾಚ ರಹಸಿ ಸಖೀ "

ಸ್ವಲ್ಪ ತಡೆದಾಗ, ಶಠನೆಂದು ಮಾಧವನ ನಡತೆಯನ್ನಷ್ಟು ಹೀಗಳೆಯ ಬಾರದಿತ್ತು ಎಂಬ ಒಳಗುದಿ ಆಕೆಯ ಮನದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತು. ಆವಳು ಮದನನ ಕೊಳ್ಳೆಯಾಗಿದ್ದಳು ಆಗಲೇ, ಪ್ರೇಮದ ಸವಿಯೂ ಕೆಟ್ಟಿತ್ತು. ಮಾಧವನ ನಡೆಯನ್ನು ಮೆಲುಕುಹಾಕುತ್ತ ವಿಷಾದವು ಅವಳ ಎದೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಸಿತ್ತು.

ದೃಷ್ಟ:- "ಭೂಯೊ ನಿಶ್ಶಾಂಕಕೃತ ದೋಷೋಪಿ ಭೂಯೊ ನಿವಾರಿತ್ತೋಪಿ

ಭೂಯಿಃ ಪ್ರಶ್ರಯ ಏರಾಯಣೋ ದೃಷ್ಟಃ '

ಇಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟ ನಾಯಕನು ಅನ್ಯಾ ನಾಯಕಿಯರಲ್ಲಿ ರತಿ ಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ಸನ್‌ಮಗ್ನನಾಗಿ, ತಾನು ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ. ಕನಿಷ್ಠೆಯ ಸಹವಾಸದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅಂಗಗಳ ವಿಕಾರ ಎದುರುಕಾಣುತ್ತಿರುವಂಥವನು. ದೃಷ್ಟನ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಟೇಯ ಜೊತೆಗಿನ ಪ್ರೇಮಚೇಷ್ಠೆಯಿಂದುಂಟಾದ ಕುಂಕುಮಾಕಾಡಿಗೆಗಳ, ನಖದಂತಕ್ಷತೆಗಳೇ ಮೊದಲಾದ ಗುರುತುಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಆತ ಜ್ಯೇಷ್ಠೇಯ ಎದುರುಬರಲು ನಾಚುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿನಯವು ಆತ ನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಲಜ್ಜಾಶೂನ್ಯ, ತನ್ನ ಗುಪ್ತಪ್ರಣಯ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕಾಣುವಂತಿದ್ದರೂ ಆದು ಸುಳ್ಳೆಂದು ಹೇಳುವಾತ.

-ಸುರುಟಿ ರಾಗದ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ'ಪದಂನಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೃಷ್ಟನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಚಯ ಸಿಗುವುದು, ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಕಿಯ ಸಿಡುಕು ವಾಕುಗಳಿಂದ ಇಂತಹುದೇ ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಗೀತಾಗೋವಿಂದದ ಪ್ರಥಮ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ

"ಕರತಲತಾಲತರಲವಲಯಾವಲಿಕಲಿತಲಸ್ವನವಂಶೇ

ರಾಸ ರಸೋ ಸಹ ನೃತ್ಯಪರಾ ಹರಿಣಾ ಯುವತಿಃ ಪ್ರಶಶಂಸೇ "

ಇದರರ್ಥ ಯಮುನೆಯ ನೀರಿನ ಪಕ್ಕದ ರೆಂಚೆಯ ಪೊದೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಯಾವಳನ್ನೋ ಅಪ್ಪುತ್ತಿದ್ದನು:ಮತ್ತಾರಿಗೋ ಅವನ ಮುತ್ತು ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು, ಇನ್ನೊಬ್ಬಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದನು- ಮುಗುಳು ನಗೆಯಿಂದ ಮನೋಹರೆಯಾದವಳನ್ನೂ, ಕೋಪಶೀಲೆಯಾದ ಇನ್ನೊಬ್ಬಳನ್ನು ಮಾಧವನು ಹಿಂಬಾ ಲಿಸಿ ಅವಳ ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವನು, ಎಂದು. ಇದು ದೃಷ್ಟ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯ ನರ್ತನದ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಭರತಮುನಿಯು, ನಾಟಕದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸೂತ್ರಗಳಿಂದ ಬಂಧಿಸದೆ, ನೃತ್ಯ-ನಾಟಕ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದ. ಕೇವಲ ತತ್ವದಾರ ಪರವಾಗಿರದೇ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹರಿಸಿ, ನೃತ್ಯ ಯಾ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ನಾಟಕಕಾರು, ನರ್ತಕರು, ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ವಹಿಸುವ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರದ ಕುರಿತಾದ ವಿಶೇಷ ಚಿಂತನೆಯೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಾಪಕ ನಾದ ಆಕಾರಗ್ರಂಥವಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸೂತ್ರವೆಂಬಂತೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಭರತ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದನೋ? ಎಂಬುದು ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯದ ವಿಚಾರ, ಆದರೆ ಧನಂಜಯನು -ದಶರೂಪಕವನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಪಾರವಾದ ಹಾಗು ಉತ್ತಮವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ರಚಿತಗೊಂಡಿದವು. ಆಗಲೇ ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ,ಭವಭೂತಿ, ಶ್ರೀ ಹರ್ಷ ಇತ್ಯಾದಿ ಕವಿಗಳ ಪ್ರಕರಣ ಗ್ರಂಥಗಳು ದಶರೂಪಕವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಇಂಬು

ನೀಡುತ್ತವೆ. ಭರತ ಮುನಿಯ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು, ನಾಟಕ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಧನಂಜಯ ಸಾಕಷ್ಟು ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಮಗರಿವಾಗುವ ಮೂಲ ವಿಷಯವೆಂದರೆ , ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಲಿ, ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕವಾಗಲಿ, ಅವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಕಾರ ಪಡೆದಿರುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಎಂದು, ಹಾಗಗೇ ಅಲ್ಲಿ ನರ್ತಕನಿಗೆ ಕಾಣಸಿಗುವ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿಯರು, ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರದಾರಿಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡುವ ನಾಯಕ -ನಾಯಕಿಯರ ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಮಹಾ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪರಿಚಯಿಸಿರುವ ನಾಯಕ -ನಾಯಕಿ ಭಾವದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಆಯಾಮದೊಂದಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕ. "ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ"ದ ಕರ್ತೃ ನಾಯಕ -ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವುದು. ನಾಯಕನು ಶೃಂಗಾದ-ರಸದ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಗ್ನಿ ಪುರಾಣದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅನೇಕ ಅಲಂಕಾರಿಕರೂ -ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಇದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಂಗೀ ಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಘಟನ ಕಾಲ ಸೂಚಿನ್ವಯ ರುದ್ರಟನ "ಕಾವ್ಯಾಂಲಕರ "ಹಾಗೂ ರುದ್ರ ಭಟ್ಟನ "ಶೃಂಗಾರ -ತಿಲಕ" ಅಗ್ನಿಪುರಾಣದ ನಂತರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಗ್ರಂಥಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಭೇದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೊಸತನ್ನವನ್ನೇನನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕವಿದ್ದರೂ , ರುದ್ರಟನ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಅನುಕುಲ , ದಕ್ಷಿಣ, ಶಠ,ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟಾ ವಿಧಗ ಳಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುತ್ತಾನೆ, ಅಂತೆಯೇ ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ಈ ನಾಯಕ ಭೇದಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿರುವುದು ಗಮಿನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯ.

ಧನಂಜಯನ"ದಶರೂಪಕ" ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಆಕಾರ ಗ್ರಂಥ, ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಕತ್ವವನ್ನು ವಹಿಸದೆ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಆಕಾರ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ, ಧನಂಜಯನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ

'ನೇತಾ ವಿನೀತೋ ಮಧುರಸ್ತ್ಯಾಗಿ ದಕ್ಷಃ ಪ್ರಿಯಂವದಃ

ರಕ್ತಲೋಕಃ ಶುಚಿವಾಗ್ಮೀ ರೂಢವಂಶಃ ಸ್ಥಿರೋ ಯುವಾ

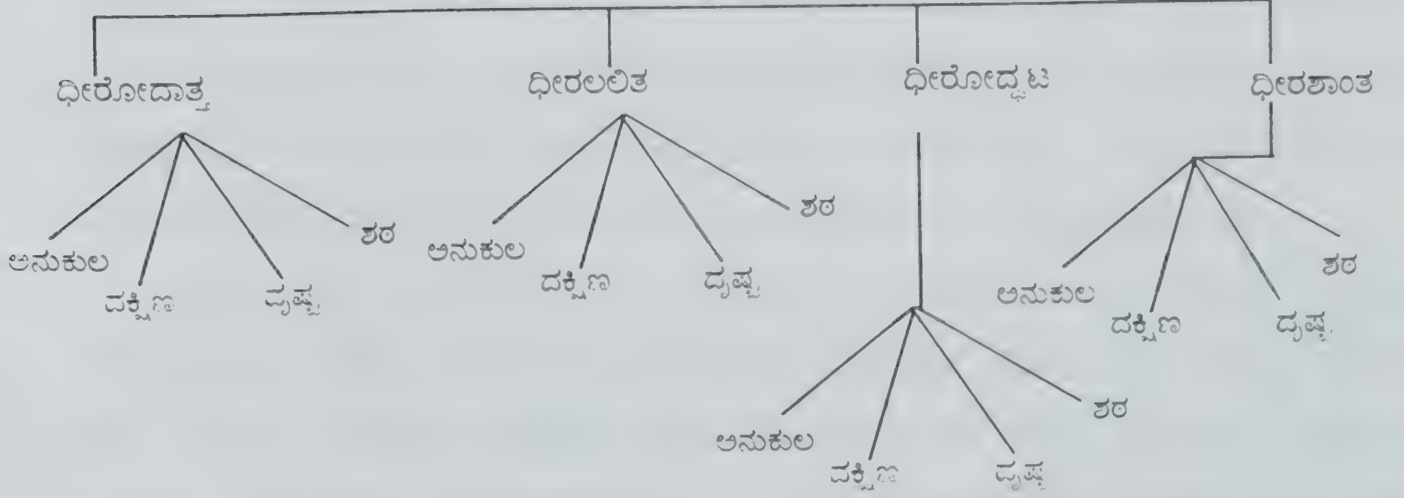
ಬುದ್ಧ್ಯುತ್ಸಾಹಸ್ಮ ತಿಪ್ರಜ್ಞಾಕಲಾಮಾನಸಮನ್ವಿತಃ

ಶೂರೋ ದೃಢಶ್ಚ ತೇಜಸ್ವೀ ಶಾಸ್ತ್ರಚಕ್ಷುಶ್ಚ ಧಾರ್ಮಿಕಃ"

ಅಂದರೆ ನಾಯಕನು ವಿನಯಶಾಲಿಯೂ , ಮಧುರನೂ, ತ್ಯಾಗಿಯೂ, ಉದಾರಿಯೂ, ದಕ್ಷನು, ಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವವನೂ, ಲೋಕಪ್ರಿಯನೂ, ಶುಚಿಯೂ, ಮಾತುಗಾರನೂ, ಕುಲೀನನೂ, ಅಚಲನೂ, ತರುಣನೂ, ಬುದ್ಧಿ, ಉತ್ಸಾಹ ಸ್ಮೃತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕಲೆ ಮರ್ಯಾದೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವನೂ, ಶೂರನೂ, ದೃಢನೂ, ಕಾಂತಿಯುಕ್ತನೂ, ಶಾಸ್ತ್ರವೇತ್ತನೂ, ಧಾರ್ಮಿಕನೂ ಆಗಿರತಕ್ಕದು ಎಂಬುದಾಗಿ-

ದಶರೂಪಕ

ನಾಯಕ ಪ್ರತಿನಾಯಕ



ಧನಂಜಯನು ಪೂರ್ವಜರು ಕಂಡುಕೊಂಡ ನಾಯಕ ಭೇದಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕ್ಕೊಂಡು ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ- "ಭೇದೈಶ್ಚತುರ್ಧಾ ಲಲಿತಶಾಂತೋದಾತ್ತೋ ದ್ಧತೈರಾಯಮ್"!ಎಂದು ನಾಯಕರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಭೇದಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

"ನಿಶ್ಚಿಂತೋ ಧೀರಲಲಿತಃ ಕಲಾಸಕ್ತ ಸುಖೀ ಮೃದುಃ" ಎಂದು ಧೀರ ಲಲಿತನನ್ನೂ,

"ಸಾಮಾನ್ಯಗುಣಯುಕ್ತಸ್ತು ಧೀರಶಾಂತೋ ದ್ವಿಜಾದಿಕ' ಎಂದು

ಧೀರಶಾಂತ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ

"ಮಹಾಸತ್ವೋತಾಗಂಭೀರಃ ಕ್ಷಮಾವಾನವಿಕತ್ಥನಃ ಸ್ಥಿರೋ

ನಿಗೂಢಾ ಹಂಕಾರೋ ಧೀರೋದಾತ್ತೋ ದೃಢವ್ರತಃ" ಎಂದು ಧೀರೋದಾತ್ತನನ್ನೂ

"ದರ್ಪಮಾತ್ಸರ್ಯಭೂಯಿಷ್ಠೋ ಮಾಯಾಛದ್ಮಪರಾಯಣಃ

ದೀರೋದ್ಧಾತ್ತಹಂಕಾರೀ ಚಲಶ್ಚಂಡೋ ವಿಕತ್ಥನಃ" ಎಂದು ಧೀರೋದ್ಧಟ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ

ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಂತೆಯೇ ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಕರನ್ನು'ಸ ದಕ್ಷಿಣಃ ಶಠೋ ದೃಷ್ಟಃ ಪೂರ್ವಾ ಪ್ರತ್ಯನ್ಯಾಯಾ ಹೃತಃ" ಎಂದು ಅನುಮೋದಿಸಿಕೊಂಡು "ದಕ್ಷಿಣೋಸ್ಯಾಂ ಸಹೃದಯಃ "ಎಂದು ದಕ್ಷಿಣಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ "ಗೂಢ ವಿಪ್ರಿಯಕೃಚ್ಛಟಃ"ಎಂದು ಶಠನನ್ನು,"ವ್ಯಕ್ತಾಂಗವೈಕೃತೋ ದೃಷ್ಟೋ"ಎಂದು ದೃಷ್ಟಾನನ್ನೂ,"ಅನುಕೂಲಸ್ತೈಕನಾಯಿಕಃ"ಎಂದು ಅನುಕುಲ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದೆ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ನಾಯಕನನ್ನು ಜ್ಯೇಷ್ಠ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ, ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಾಯಕನಿಗೂರ್ವ-ಪ್ರತಿನಾಯಕ (Antogonist)ನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಗುಣಪ್ರಬೇದಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಮತ್ತಷ್ಟು ಫಲಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿನಾಯಕ:-"ಲುಬ್ಧೋ ದೀರೋದ್ಧತಃ ಸ್ತಬ್ಧಃ ಪಾಪಕೃದ್ವ್ಯಯಸನೀ ರಿಪುಃ"ಅಂದರೆ ಪ್ರತಿನಾಯಕ

ನಾದವನು ಶತ್ರುವೂ,ಲೋಭಿಯೂ, ಹಠಮಾರಿಯೂ, ಅಪರಾಧಿ ಭಾವುಳ್ಳವನೂ, ಧೀರೋಧಟನೂ, ಅಚಲನೂ,ಪಾಪಕೃತ್ಯಗಳನ್ನೆಸಗುವವನೂ,ವ್ಯಸನಿಯೂ, ದೂರಾಚಾರದಲ್ಲಿ ಆಶಕ್ತನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿನಾಯಕನು, ನಾಯಕನ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷದ ನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಉದಾ:-ಶ್ರೀ ರಾಮಚಂದ್ರನಿಗೆ-ರಾವಣೇಶ್ವರ ನಿರುವಂತೆ, ಮಹಾಭಾರತದ ಯುಧಿಷ್ಟರನಿಗೆ-ದುರ್ಯೋಧನನಿರುವಂತೆ. ಆಂಗ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಂತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡುರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾರತ ಹಾಗೂ ರಾಮಾಯಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಿಗೆ ಸಣ್ಣ ಪಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷೆ ಇದ್ದಂತೆ. ಮಹಾವಿಷ್ಣುವಿನ ದಶವಿಧ ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ, ವಿಷ್ಣು ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದರೆ, ಈ ಹತ್ತು ನಾಯಕರಿಗೆ ಪ್ರತಿನಾಯಕರಾಗಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹಯಗ್ರೀವ ರಾಕ್ಷಸ, ಅಸುರರು, ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು, ಬಲಿ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನ, ರಾವಣ; ಅನಿಷ್ಟಸೂಚಕ ಧೂಮಕೇತು ಹೀಗೆ ಉದ್ಭಟ ಚೇಷ್ಟಾ ರೂಪಿಗಳಾದ ಪ್ರತಿನಾಯಕರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪದ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯ ವಿಶೇಷವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರತಿನಾಯಕ' ಛಾಪು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿನಾಯಕನ್ನು ಖಳನಾಯಕನೆಂದೂ (Antihero) ಪಂಡಿತರು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ ರಾಮ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾಗಿ ರಾವಣನನ್ನು, ಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರತಿನಾಯಕರಾಗಿ ಕಂಸ, ಮುಂತಾದವರನ್ನು, ಭೀಮನ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾಗಿ ದುರ್ಯೋಧನ, ವಿಷ್ಣುವಿನ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾಗಿ ಭಸ್ಮಾಸುರ, ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಪುರಾಣ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕ ನಿರುಪಣೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಗ್ರಂಥಗಳೆಂದರೆ, **ಭೋಜನ-'ಸರಸ್ವತೀ ಕಂಠಾಭರಣ"** ಹಾಗೂ **"ಶೃಂಗಾರ-ಪ್ರಕಾಶ"**, ಭೋಜನು ನಾಯಕನನ್ನು ಆರು ಆಧಾರಗಳ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧರಿಸಿ ತನ್ನ 'ಸರಸ್ವತೀ ಕಂಠಾಭರಣದಲ್ಲಿ"ಹೀಗೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭರತನ ಮೂಲ ವಿಂಗಡನೆಯನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

ಗುಣ:-ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಎಂದು

ಧೀರತೆ:-'ಧೈರ್ಯದ'ವಿಶೇಷತೆಯಿಂದ ಧೀರೋದಾತ್ತ. ಧೀರೋದ್ಧಟ, ಧೀರಲಲಿತ ಹಾಗೂ ಧೀರ ಶಾಂತ ಎಂದು

ಪ್ರವೃತಿ:-ಅನುಕುಲ, ದಕ್ಷಿಣ,ಶಠಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟ ಎಂದು.

ಪ್ರಕೃತಿ:-ಇಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವಿಕ, ರಾಜಸ್‌ಹಾಗೂ ತಮಸ್ಸ್ ಎಂದು.

ಪರಿಗ್ರಹ:-ನಾಯಕನು ಹೊಂದಿರುವ ಪತ್ನಿಯರಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅನನ್ಯ, ಜಾತಿ ಹಾಗೂ ಸಾಧಾರಣ ಎಂದು

ಕಾರ್ಯ:-ನಾಯಕ, ಪ್ರತಿನಾಯಕ, ಅನುನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಉಪನಾಯಕ ಎಂದು ಆತನು ಮಾಡುವ

ಕಾರ್ಯದ ಮೇಲೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಭೋಜ-ಸರಸ್ವತೀ ಕಂಠಾಭರಣ

ನಾಯಕ

ಗುಣ	ಧೈರ್ಯ	ಪ್ರವೃತ್ತಿ	ಪ್ರಕೃತಿ	ಪರಿಗ್ರಹ	ಕಾರ್ಯ
ಉತ್ತಮ,	ಧೀರೋದತ್ತ,	ಅನುಕೂಲ	ಸಾತ್ವಿಕ,	ಸಾಧಾರಣ	ನಾಯಕ,
ಮಧ್ಯಮ,	ಧೀರಲಲಿತ,	ದಕ್ಷಿಣ	ರಾಜಸಿಕ,	ಅನ್ಯಜಾತಿ	ಪ್ರತಿನಾಯಕ,
ಅಧಮ	ಧೀರೋದ್ಧಟ,	ದೃಷ್ಟ	ತಾಮಸಿಕ		ಉಪನಾಯಕ
	ಧೀರಶಾಂತ	ಶಠ			ಅನುನಾಯಕ

ಅಂದರೆ ಒರ್ವ ನಾಯಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಗುಣಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕಂಡರಿಯಲು ಭೋಜನು ರಸಗಳ ಸಹಾಯ ಪಡೆದ. ರಸಗಳು ನಾಯಕ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೆಂದರೆ-ಭೋಜನ ಪ್ರಕಾರ ಶಾಂತ ರಸಕ್ಕೆ-ಧೀರಶಾಂತ, ಪ್ರೇಯಸ್ಸ್ ರಸಕ್ಕೆ-ಧೀರಲಲಿತ, ಉದ್ಧತ್ತ ಅಥವಾ ಊರ್ಜಸ್ವಿನಿ ರಸದಲ್ಲಿ-ಧೀರೋದ್ಧಟ ಹಾಗೂ ಉದಾತ್ತ ರಸವು-ಧೀರೋದಾತ್ತಾನಿಗೆಂದು ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆ ಇತ್ತು. ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿದ ಹನ್ನೆರಡು ವಿಧಗಳನ್ನು ಮೂಲ ನಾಲ್ಕು ವಿಂಗಡಣೆಗಳೊಡನೆ ಗುಣಿಸಿದರೆ104 ನಾಯಕ-ವಿಧಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಧೀರೋದ್ಧಟ -8 ಜೊತೆಗೆ ಉದ್ದಾತ-44 , ಜೊತೆಗೆ ಲಲಿತ-44 ಹಾಗೂ ಪ್ರಶಾಂತ-8,ಕೂಡಿಸಿದರೆ=104 ನಾಯಕ ವಿಧಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಭೋಜನು ನಾಯಕನ ಗುಣ-ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಎಂಬ ಮೂರು ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಸುಂದರನೆಂಬ ಅಲಂಕಾರಿಕನೂ ಈ ವಿಂಗಡಣೆಯನೊಪ್ಪಿರುವುದು ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಉತ್ತಮ ನಾಯಕ:-ಉತ್ತಮ ನಾಯಕನು ಧೀರೋದಾತ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, ನಾಯಕಿಯು ಮಾನವತಿಯಾದಾಗ ಆಕೆಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಉದಾ:-"ತಾಯಲೇ ಉನ್ನೈ ನಿನ್ನೆಂದು"ಎಂಬ ತಮಿಳು'ಪದಂ'ನಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ವಿರಹದಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ತಮ ನಾಯಕ ಮುರುಗನ ಪ್ರೇಮಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸಖಿಯೋರ್ವಳು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

ಮಧ್ಯಮ:-ನಾಯಕಿಯು ಕೋಪವತಿಯಾದಾಗ, ತಾನೂ ಅನ್ಯಮನಸ್ಕನಾಗದೆ ಆಕೆಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೊರಡದಾತ-ಮಧ್ಯಮ,

ಉದಾ:-ಪರಕೀಯಳೂ-ಪ್ರೌಢಳೂ ಆದ ನಾಯಕಿಯೊರ್ವಳು ಮಧ್ಯಮನಾದ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಸ್ತನಾಗಿಯೂ ಸ್ಥಿತಿ ಪ್ರಜ್ಞನಾದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ವರ್ಣನೆ- ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನ ಭೈರವಿರಾಗದ"ಮುಂದತಿದಲೇ ನಾಪೈ'ಪದಂನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂತಯೇ'ಪಿಲುವ ನಂಪಿನ ರಾವು ಪಿಲಿಚಿನ ಗೆಕೋವು, ಪಾಲಿಮಾರು ಮಿಡಿನ ಪಲುಕವು....'ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ನಾಯಕನು ತಾನಾಗಿ ಬಂದು ಪ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಸಮಾಧಾ

ನಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ತನ್ನ ತಪ್ಪನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳತ್ತಲು ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಾಯಕಿಯ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ

ಅಧಮ:- ಅಧಮ ನಾಯಕನು ದೃಷ್ಟಾ ನಾಯಕ ಪ್ರವೃತಿಯಂತೆ, ಅನೇಕ ಬಾರಿ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮರುಕಳಿಸು, ನಾಚಿಕೆ ಬಿಟ್ಟು ಕ್ಷಮಾರ್ಪಣೆ ಕೇಳುವುದನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹುದೇ ನಾಯಕನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ "ವಚ್ಚಿನ ನೇಮಿ ರಾತುನ್ನಾನೇಮಿ" ಪರಕೀಯಾಳಾದ ನಾಯಿಕೆಯ ಬೆನ್ನ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದು ತನ್ನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಶೃಂಗಾರ ಶೈಯ್ಯೆಗೆ ಆಹ್ವಾನಿಸಲು ಕೋರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ನಾಯಕನು-ನಾಯಕಯೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧನ್ವಯ ಹಾಗೂ ಆತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಹಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭೋಜನು ನಾಯಕನನ್ನು ಮತ್ತೇ ನಾಯಕ, ಪ್ರತಿನಾಯಕ, ಉಪನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಅನುನಾಯಕ ಎಂಬ ಭೇದಗಳನ್ನು ನಾಯಕನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉಪನಾಯಕನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸಕ್ರತ ರೂಪಕಳಾದ "ಪತಾಕ" ಹಾಗೂ "ಪ್ರಕರಿ"ಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅನುನಾಯಕನೂ ಕೂಡ ನಾಯಕ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿ ತೋರ್ಪಡುವುದರಿಂದ ಅವರ ವಿವರಣೆಯ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಭೋಜನು ನಾಯಕನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗುವಂತೆ ಸಾತ್ವಿಕ, ರಾಜಸಿಕ ಹಾಗೂ ತಮಸ್ಸ್ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದಾಗ ರತಿ, ಕ್ರೋಧ, ಮೋಹ....ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡುಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಈ ಕೆಳಗಿನ ನಾಯಕ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ಸಾತ್ವಿಕ;- ಒರ್ವ ನಾಯಕನ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಅತನು ಮಾಡುವ ಸತ್ಕರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸದ್ಗುಣಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾ ಭೋಜನು ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ ಅಹಂಕಾರ ಅಥವಾ ಅಭಿಮಾನವು (ಅಹಂಕಾರ-ಶೃಂಗಾರ ರಸ) ನಮ್ಮೊಳಗಿನ ಸತ್ವಗುಣವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾತ್ವಿಕ-ಅಲಂಕಾರದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಮಗೆ ನಮ್ಮನ್ನೂ ಪರರನ್ನೂ-ಪರವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ರತಿ ಇಲ್ಲೇ ಅವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾತ್ವಿಕ ನಾಯಕನು ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ-ಹರಿದ್ರರಾಗ, ರೋಚನರಾಗ, ಕಾಂಪಿಲ್ಯರಾಗ ಹಾಗೂ ರತಿರಾಗ. ಸಾತ್ವಿಕ ಗುಣವು ರತಿ ಎನಿಸಿ-ಸುಖಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೇವತಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರು ಮತ್ತು ವೀರಾಗ್ರಣಿಗಳು ಸಾತ್ವಿಕರೆನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ: ತಿರುವಾಂಕೂರಿನ ಸ್ವಾತೀ ತಿರುನಾಳ ಮಹಾರಾಜನು 'ಪದ್ಮನಾಭ'ನನ್ನು ಸಾತ್ವಿಕರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಶೃಂಗಾರರೂಪಿಯಾಗಿಯೂ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿ ನೂರಾರು ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಮನಾಭನನ್ನೇ ಲಲಿತ ನಾಯಕನಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹುದೇ ಒಂದು ಪದಂ ಅಠಾಣ ರಾಗದ . ಆವಂದಾಳದ, "ಮಪ್ಪು ತಾಳವಶಮಾ" ಇಲ್ಲಿ ಚಿರುತ ಪ್ರಾಯಮುನಾಡೇ "ಚಿಗುರು ಬೋಣಿರೋವಾನ!

ಕರುಣಾ ಸಾಗರುಡು ನಿ ತಲಚಿ ಚೀಲ ನಮ್ಮತಿ!

ನಾಯಿಕೆಯ ಈ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಸಾತ್ವಿಕನೂ, ಶೃಂಗಾರನೂ ಆಗಿರುವುದು! ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ

ರಾಜಸ:- ಲೋಹಿಗಳಾದವರೂ, ಅಹಂಕಾರಿಗಳೂ-ಕಾಮುಕರೂ ಆದರೆ ನಾಯಕರು ರಾಜಸ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಸ ನಾಯಕನು ಮತ್ತೇ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಕುಸುಮಭರಾಗ, ಲಕ್ಷರಾಗ, ಅಕ್ಷಿಭರಾಗ ಹಾಗೂ ಮಂಜಿಸ್ಥರಾಗ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ರಾಜಸ ಗುಣವು ಕ್ರೋಧವೆನಿಸಿ -ದುಃಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಕೀಚಕ.

ತಮಸಾ:-ತಮಸಾ ನಾಯಕನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ನಿರ್ಮೂಲನ ದುರ್ಗುಣ ವಂಶದ ರಾಜರು ತಾಮಸ

ಕರೆನಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮಸ ನಾಯಕನು ಕರ್ದಮರಾಗ, ಕಸ್ಮರಾಗ, ಸಕಲರಾಗ ಹಾಗೂ ನೀಲಿರಾಗ ಎಂಬುದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡುತ್ತಾರೆ. ತಮಸ ಗುಣವು ಶೋಕವೆನಿಸಿ-ಮೋಹ ಹಾಗೂ ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಮೊದಲಾದ ದರ್ಪಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿನಾಯಕರನ್ನು ತಮಸಾ ನಾಯಕನೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಅತಿಮೋಹವು ಶೃಂಗಾರಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾಯಕನ ನಿರ್ಮಲವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಭಸ್ಮಾಸುರನಿಗೆ ಮೋಹಿನಿಯ ಮೇಲಿನ ಮೋಹ, ರಾವಣೇಶ್ವರನಿಗೆ ಸೀತೆಯ ಮೇಲಿನ ಮೋಹ, ಕೀಚಕನಿಗೆ ದ್ರೌಪದಿಯ ಮೇಲೆ, ಹೀಗೆ ಶೃಂಗಾರ ಆಭಾಸವು ಅಭಿನಯ ಮುಖೇನ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದಿದ್ದರೆ ತಮಸಾ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಧ್ವನಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

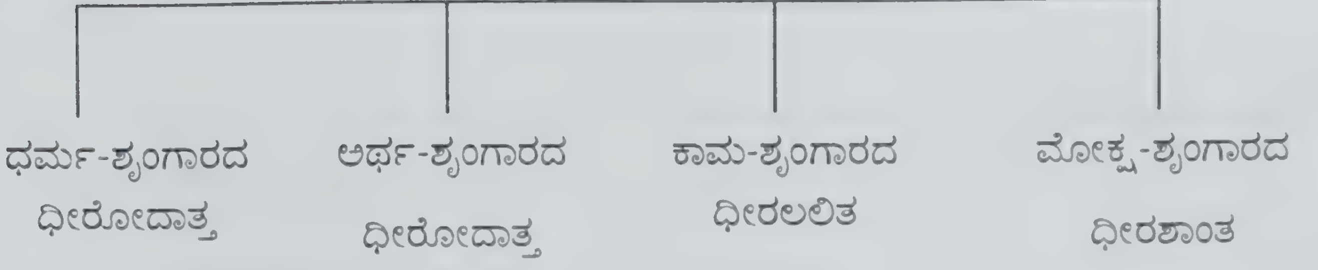
ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ನಾಯಕನು ಹೊಂದಿರುವ ಪತ್ನಿಗಳ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣ ಹಾಗೂ ಅಸಾಧಾರಣ ಎಂಬ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸಾಧಾರಣ ನಾಯಕ:- ಸಾಧಾರಣ ನಾಯಕನು, ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪತ್ನಿಯರೊಂದಿಗೆ ನೆಲೆಮಾಡಿ, ಭೋಗಿಸುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ;-ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು ತನ್ನ ಶೃಂಗಾರ ಲೀಲಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಸಾಧಾರಣಾ ನಾಯಕನಂತೆ. ನಾಯಕಿಯು ಖಂಡಿತಾವಸ್ಥೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ಕಲಹಾಂತರಿತಾವಸ್ಥೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಇನ್ನೂ ವಿರಹೋತ್ಕರಿತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವುದಾಗಲಿ, ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ರಚಿಸಲಾದ ಯಾವುದೇ'ಪದಂ'ಯಾ'ಅಷ್ಟಪದಿ'ಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಾಧಾರಣಾ ನಾಯಕನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಅಸಾಧಾರಣಾ ನಾಯಕ:- ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಏಕಪತ್ನಿ ವ್ರತಸ್ಥ. ತನ್ನ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಹಾಗೂ ಅತೀತವಾದ ಗುಣವೈಭವದಿಂದ,ತನ್ನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಶೃಂಗಾರ-ಭಾವಗಳನ್ನು ತೋರಿ, ಉದಾತ್ತಾನಾಗಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಉದಾ:- ಅಸಾಧಾರಣಾ ನಾಯಕನಾದ ರಾಮನ ಗುಣ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯನ್ನು ಶ್ಲೋಕ, ಕೀರ್ತನೆ, ಭಜನೆಗಳ ದೇವರ ನಾಮಾಭಿನಯದ ಮೂಲಕವು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅಸಾಧಾರಣ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ, ಆತನ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಪವಿತ್ರ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವದಷ್ಟೇ, ಆತನ ದಿವ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದದ್ದರಿಂದ ತುಲಸೀದಾಸ ವಿರಚಿತ "ಶ್ರೀ ರಾಮಚಂದ್ರ ಕೃಪಾಲು ಭಜಮನ , ಶ್ರೀ ರಾಮ ಕೌತ್ವಂ" ಸ್ವಾತೀ ತಿರುನಾಳ ವಿರಚಿತ "ಭಾವಯಾಮ ರಘುರಾಮಮಂ" ಭವ್ಯ ಸುಗುಣಾರಾಮಂ" ಎಂಬುದರಲ್ಲೇ ರಾಮನ್ ಅಮೂಲ್ಯ ರತ್ನದಂತ ಗುಣ ಮಹಿಮೆಯನನ ಹಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಸಾಧಾರಣ ನಾಯಕಾಭಿನಯ ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯ.

ಭೋಜನು ತನ್ನ'ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ" ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕನನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ,ಕಾಮ. ಹಾಗೂ ಮೋಕ್ಷ ಎಂಬ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭೋಜನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಧರ್ಮ-ಶೃಂಗಾರದ ನಾಯಕ ಧೀರೋದಾತ್ತ, ಅರ್ಥ-ಶೃಂಗಾರದ ನಾಯಕ-ಧೀರೋದ್ಧಟ, ಕಾಮ-ಶೃಂಗಾರದ ನಾಯಕ-ಧೀರಲಲಿತ ಹಾಗೂ ಮೋಕ್ಷ-ಶೃಂಗಾರದ ನಾಯಕ-ಧೀರ ಪ್ರಶಾಂತ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಯಾವ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರೂ ಪರಾಂಬರಿಸದ ಶೃಂಗಾರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೆರದ ಶೃಂಗಾರದ ನಾಯಕರನ್ನು, ಭೋಜನು ಬಹಳ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಸಂಗಡಿಸಿ-ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾನೆ.



ಧರ್ಮ-ಶೃಂಗಾರದ ಧೀರೋದಾತ್ತ:- ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಧರ್ಮ ಇಚ್ಛನಾಗಿ, ಪುರುಷಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಧರ್ಮದ ಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿದಿದ್ದು ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈತನು ಧರ್ಮ-ಕಾಮ-ಶೃಂಗಾರದ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದು ಏಕ ಪತ್ನಿವೃತ್ತಸ್ಥನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀರಾಮನು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ವಿಧಗಳು-ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ನಿವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ನಿಯಮ. ಈ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೇ ಹತ್ತು ಉಪವಿಂಗಡಣೆಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

ಅರ್ಥ-ಶೃಂಗಾರದ ಧೀರೋದ್ಧಟ ;- ನಾಯಕನು ಅರ್ಥ-ಇಚ್ಛನಾಗಿ,ಅರ್ಥದ ಮೂಲಕ ಪುರುಷಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ-ಕಾಮ-ಶೃಂಗಾರವೆಂದರೆ ಸಂಪತ್ತಿನ ವ್ಯಾಮೋಹದಿಂದ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಾತ ಅಂದರೆ ಐಶ್ವರ್ಯದ ಆಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಒಬ್ಬಾತ, ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿರುವ ಪ್ರೇಮ ಉದಾ;-ಉದಯನು ಪದ್ಮಾವತಿಯನ್ನು ವರಿಸಿರುವುದು.

ಕಾಮ-ಶೃಂಗಾರದ ಧೀರಲಲಿತ;-ನಾಯಕನು ಕಾಮ-ಇಚ್ಛನಾಗಿ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದರೆ ಕಾಮ ಶೃಂಗಾರವೆನ್ನಬಹುದು. ಉದಯನ ಅಥವಾ ಅಗ್ನಿವರ್ಣನಂತಾ ನಾಯಕರನ್ನು ಕಾಮ-ಶೃಂಗಾರದ ನಾಯಕರಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಮ ಮಾತ್ರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭೋಜನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಯಕನು ರತಿ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕಾಗಿ ಯಾವಾಕೆಯನ್ನಾದರು ನಾಯಕಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಮೋಕ್ಷ-ಶೃಂಗಾರದ ಧೀರ ಪ್ರಶಾಂತ;-ನಾಯಕನು ಮೋಕ್ಷ-ಇಚ್ಛನಾಗಿ, ಮೋಕ್ಷ ಸಾಧನೆಯನ್ನೇ ಗುರಿ ಮಾಡಿ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಗ್ರಾಹಸ್ಥಾಶ್ರಮದ ಉತ್ತಮ ಶೃಂಗಾರವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದು. ಮೋಕ್ಷ ಸಾಧನೆಯು ಕ್ರಿಯಾ ರಹಿತವಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರವು ಬಹಳ ಕ್ಷೀಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಹಂಕಾರವೂ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೋಜನ ಪ್ರಕಾರ ಮೋಕ್ಷ ಮಾರ್ಗವು ಜ್ಞಾನ ಮಾರ್ಗವೆಂಬುದಾಗಿದೆ.

ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಂತರ ಬರೆಯಲಾದ ವಾಗ್ಭಟ್ಟಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ, ಗ್ರಂಥದ ಕರ್ತೃ ಧೀರಲಲಿತಾ ನಾಯಕನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣದೊಂದಿಗೆ ಹಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಧೀರಲಲಿತನು ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದವನಾದುದರಿಂದ ಈ ಉಪವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅನುಕುಲ:-ನಾಯಕಿಯೊಂದಿಗಿನ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹನಾದವನು. ಉದಾ;-"ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ರಚನಾಕಾರ ಶ್ರೀ ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ-ನಾಳೆ ಬರುವೆ ಗೌರಿ'ಹಾಗೂ'ಮೂರು ತಿಂಗಳು ಕಳೆದ ಮಾರನೆಯ ದಿವಸವೆ' ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸವಕ್ಕೆ ತೆರಳಿ ಬಾರದಿರುವ ಪತ್ನಿಯ ವಿರಹದಿಂದ ಮರುಗುವ

ನಾಯಕನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಧರ್ಮ ಪತ್ನಿಗೆ ವಿಶ್ವಾಸಿಯಾಗಿ ಅನುಕುಲ ನಾಯಕನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ದಕ್ಷಿಣ :-ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ತ್ರೀಯರಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧ ಇರಿಸಿ , ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವವನು, ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಗಣಯತಿ ಗುಣಗ್ರಾಮಂ ಭಾಮಂ ಭ್ರಮಾವಪಿ ನೇಹತೇ

ವಹತಿ ಚ ಪರೀತೋಷಂ ದೋಷಂ ನಿಮುಂಚತ ದೂರತಃ

ಯುವತಿಷು ವಲತಷ್ಣೇ ಕೃಷ್ಣೇ ವಿಹಾರಿಣಿ ಮಾಂ ವಿನಾ

ಪುನರಪಿ ಮನೋ ವಾಮಂ ಕಾಮಂ ಕರೋತಿ ಕರೋಮಿ ಕಿಂ

"ನನ್ನನ್ನುಳಿದು ವಿಹರಿಸುವವನು ಆತ, ಯುವತಿಯರ ಮೇಲೆ ಆತನ ಆಸೆ ಹೆಚ್ಚು , ಆದರೂ ಮನಸ್ಸು ಅವನ ಗುಣ ಸಮೂಹವನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವುದು, ಹುಚ್ಚುಗೊಂಡಾದರೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೋಪಗೊಳ್ಳಲಾರದು. ಮನಸ್ಸು ದೋಷಗಳನ್ನು ದೂರಬಿಟ್ಟು ಸಂತಸ ತಾಳುವುದು ಏನು ಮಾಡಲಿ? ಗೆಳತಿ , ಏನು ಮಾಡಲಿ"ಎಂದು ರಾಧೆಯು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು ಗೀತಾಗೋವಿಂದದ ದ್ವಿತಿಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ವರ್ಣನೆ ಬೇಡ.

ದೃಷ್ಠ :-ದಕ್ಷಿಣ ನಾಯಕನಂತೆ ಅನೇಕ ಸ್ತ್ರೀಯರೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ನಾಯಿಕಿಯು ಆತನನ್ನು ತ್ಯಾಜಿಸಿದರೂ, ಆತ ಆಕೆಯನ್ನೇ ಹಿಂಬಾಲಿಸುವವನು ತನ್ನನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಲು ಬೇಡುತ್ತಾನೇ. ಗೀತಾಗೋವಿಂದದ ದಶಮ ಸ್ಕಂದದಲ್ಲಿ

ಸತ್ಯಮೇವಾಸಿ ಯದಿ ಸುದತಿ ಮಯಿ ಕೋಪಿನೀ
ದೇಹಿ ಖರನಖರಶರಘಾತಂ
ಘಟಯ ಭಜಬಂಧನಂ ಜನಯ ರದಖಂಡನಂ
'ಯೇನ ವಾ'ಭವತಿ ಸುಖಜಾತಂ

"ನಿಜವಾಗಿ ನಿನಗೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಕೋಪವಾಗಿದೆಯಾದರೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಉಗುರುಬಾಣಗಳಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ಹೊಡೆ ;ತೋಳಬಳ್ಳಿಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿಹಾಕು, ಹಲ್ಲಿನಿಂದ ಕಚ್ಚು,ಇಷ್ಟದರೂ ನನಗೆ ಸುಖವ ಸುಗ್ಗಿಯೇ ದೊರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ದೃಷ್ಟಾನಾದ ಕೃಷ್ಣನು ರಾಧೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಿಸುವುದು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿದೆ .

-ಸಾರಂಗ ಪಾಣಿ ವಿರಚಿತ ಪದಂ "ಚಿತಿಕವೇಸಿತೇ"ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗ, ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಚಿತ್ತ ವಿಲಾಸಿ , ಕೋಪವತಿಯಾದ ನಾಯಕಿಯರಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುವಂತೆ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಾನೇ. ವೇಣುಗೋಪಾಲನ ಒಂದು ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಾವಿರಾರು ಹೆಂಗಳೆಯರು ಚರಣದಾಸಿಯರಾಗುವರೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದಾನೆ.

ಅಂತಯೇ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯ ವಿರಚತ ಜಾವಳಿ "ತರುಮುರು "ನಾಟುಕುರಂಜಿ, ಆದಿತಾಳ ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಆಲಿಂಗನ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಣಗಾಡುವಾಗ, ನಾಯಕಿಯ ಮಾತಿನ ವಿಚಾರ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿರುವದಕ್ಕ

ನಾಯಕನು ದೃಷ್ಟನಾಗಿ ಬೇಡುತ್ತಾನೇ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿ ಜಯದೇವನ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಾದ "ಪ್ರಿಯೆ ಚಾರುಶೀಲೆ," 'ಕ್ಷನಮದುನ "ಹಾಗೂ "ಮಾಮಿಯಂ 'ಗಳನ್ನು ನಮೂದಿಸಬಹುದು. ಈ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು "ದೃಷ್ಟಾ "ನಾಯಕನ ಅತಿರೇಖದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.

-"ಪ್ರಿಯೆ ಚಾರುಶೀಲೇ "ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು, ರಾಧೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕೋಪವನ್ನು ನಂದಿಸಲು ಕೋರುವುದರ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಿಯೆಯ ಚರಣಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಶಿರದಲ್ಲಿ ಹೊರಲು ಸಿದ್ಧನಿರುವ ದೃಷ್ಟಾ ನಾಯಕನು ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಷಮೆಯಾಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

-"ಕ್ಷನಮದುನ"ದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ ರಾಧೇಯ ಹಿಂದೆಯೇ ಇರಲು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ, ಆಕೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗರ್ವಿಸಿದ್ದಾನೆ,ವಿರಹ ವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವ ಕಳೆದು ಕೊಳ್ಳುವವನಿಗೆ ರಾಧೆಯ ಆಲಿಂಗನದ ಹಾಗೂ ಚುಂಬನದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

"ಮೂಮಿಯಂ ಚಾಲತ ವಿಲೋಕ್ಯ " ಎಂಬ ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಕಲಾಹಾಂತಾರಿಕಾ ನಾಯಕಿಯ ಮನೋವಿಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಭೂವೋದ್ರೇಕಗೊಂಡಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಾಧೆಯೊಂದಿಗಿನ ಮಿಲನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೃಷನು ಇತರೆ ಗೋಪಿಯರೊಂದಿಗೆ ವಿಲಾಸವಾಡುತ್ತಿದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ಪಶ್ಚಾತಾಪಪಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಧೆಯ ಮುಖಕಮಲವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನೋಡದೆ ಖಿನ್ನನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ತಪ್ಪು ಮುಂದೆಂದೂ ಮಾಡನೆಂದು ಭಾಷೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಶಠ :- ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

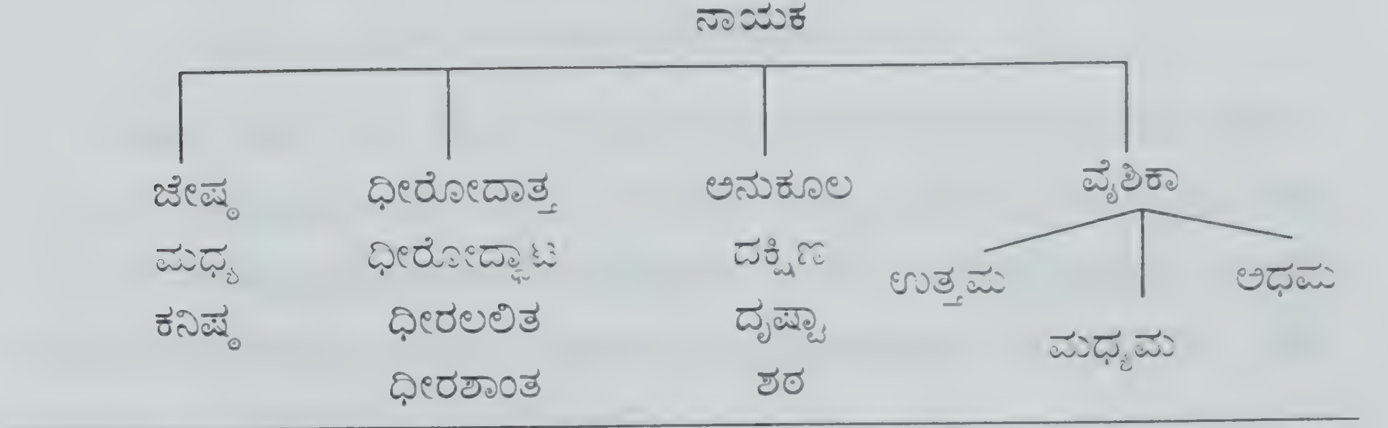
ಮುಂದೆ ಹೇಮಚಂದ್ರನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯನುಶಾಸನದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಾ-ಭೇದವನ್ನು ದಶರೂಪಕದಂತೇ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ,ಯಾವ ಹೊಸತನವನ್ನೂ ಮೆರಯದಿರುವುದರಿಂದ ಹಲವಷ್ಟು ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು "ಕಾವ್ಯನುಶಾಸನವನ್ನು'ವಿಚಾರಹೀನವೆಂದು ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಶಿಷ್ಯರಾದ ರಾಮಚಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಗುಣಚಂದ್ರರು ತಮ್ಮ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ, ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತಾ ಕೆಲವು ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಯಕ-ಭೇದಗಳದ ಧೀರೋದಾತ್ತ, ಧೀರೋದ್ಧಾಟ,ಧೀರ ಲಲಿತ ಹಾಗೂ ಧೀರಶಾಂತಗಳೊಂದಿಗೆ, ಮಹಾರಾಜನಾದವನು ಈ ನಾಲ್ಕು ಗುಂಪುಗಳಿಗೂ ಸಂಧರ್ಭಾನುಸಾರ ಉಚಿತವೆನಿಸುತ್ತಾನೆ, ಎಂದು ಅವರು ವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಲದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಮಹಾಪುರುಷ ಪರಶುರಾಮ ಕೂಡಾ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು, 'ರಾಜರು'ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಧೀರಲಲಿತಾ ವಿಧಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ, ನಾಟ್ಯಾದರ್ಪಣವು ಈ ವಾದವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾ ರಾಜನಾದವನು, ನಾಲ್ಕು ನಾಯಕ ವಿಧಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭರತನು ರಾಜರನ್ನು ಧೀರಲಲಿತನೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಹುರುಳಿಲ್ಲದಿರುವುದಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣವು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಿದೆ. ಭರತನು ಒಂದೆಡೆ ರಾಜನನ್ನು ಧೀರಲಲಿತ ಎಂದಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಒಂದು ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಾದ ರಾಜನು ಧೀರೋದಾತ್ತನೆಂಬುದಾಗಿಯೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ರಾಜರು ಧೀರಲಲಿತರಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಧೀರೋದಾತ್ತರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅಂತೆಯೇ ಮಹಾಭಾರತದ ಭೀಮನು ನಾಯಕನಾಗಿ'ಮಧ್ಯಮವ್ಯ

ಯಾಗ"ದಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿದ್ದಾರೆ, ತನ್ನ ಉದಾರ-ಮನಸ್ಸು, ಉದಾತ್ತತೆಯಿಂದ ಧೀರೋದಾತ್ತನೂ ಆಗಿರುವನು. ಅಂತೆಯೇ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಮಹಾರಾಜರಾದ ಬುದ್ಧ, ಮಹಾವೀರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಕರು ಧೀರಶಾಂತ ನಾಯಕನಾಗಿರುವುದನ್ನು ಇತಿಹಾಸ ಅರಿತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರಾಜರು ಎಲ್ಲಾ ಗುಂಪುಗಳಿಗೆ ಸೇರಿರುವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ರಾಮಚಂದ್ರ-ಗುಣಚಂದ್ರರು ಅತಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಸಾಭೀತುಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

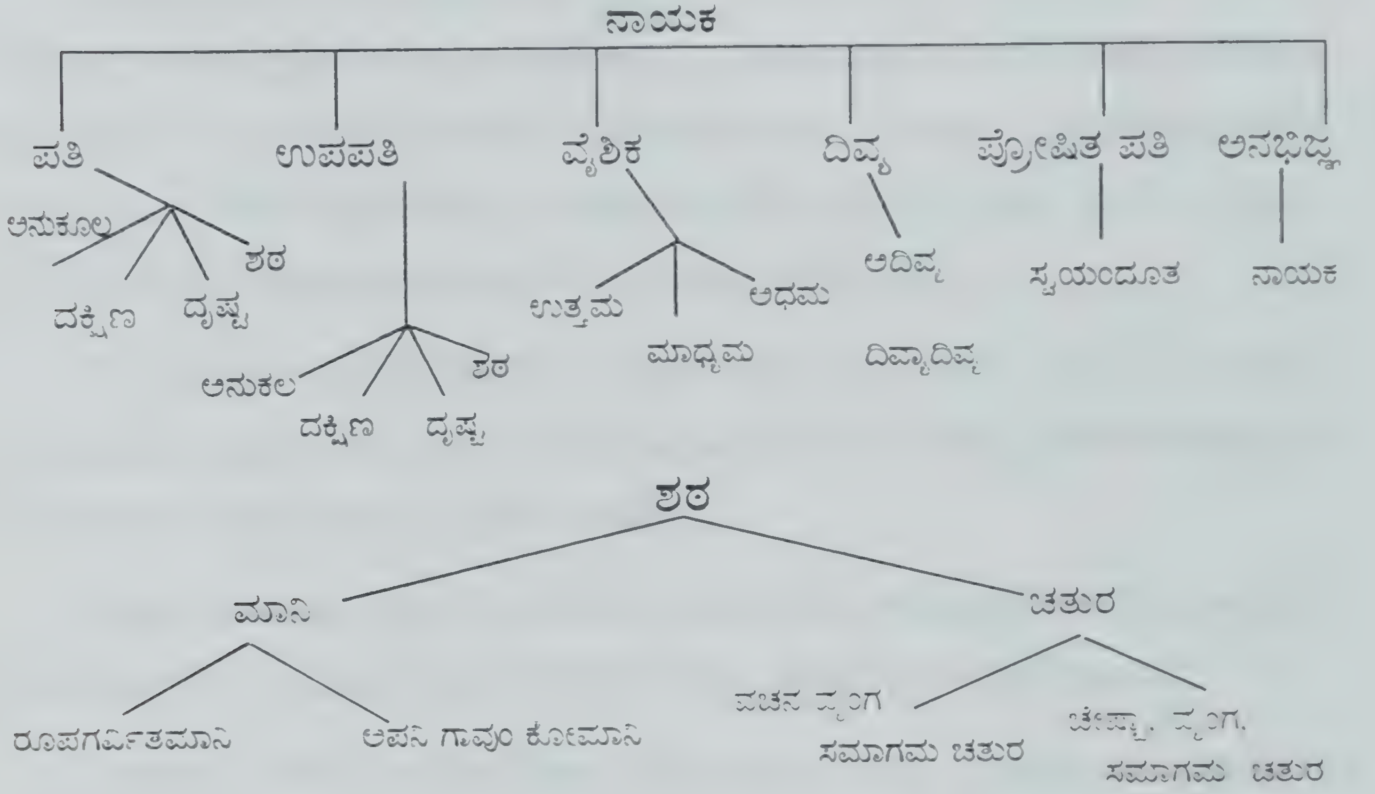
ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸದೆ ಭೋಜನ ಧರ್ಮ,ಅರ್ಥಹಾಗೂ ಕಾಮ ಶೃಂಗಾರದ ನಾಯಕರನ್ನೂ ರಾಮಚಂದ್ರ -ಗುಣಚಂದ್ರರು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭೋಜನ ಕಾಮ-ಶೃಂಗಾರದ ನಾಯಕ, ಸುಖ-ಭೋಗಿಯಾಗಿ, ತನಗೊದಗಿದ ಯಾವ ಹೆಣ್ಣನ್ನೂ ನಾಯಕಿ ಎಂದು ಸಂಭೋದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಗುಣಚಂದ್ರರು "ಸ್ವದರ್" ಅಥವಾ ವೈದಿಕ ಪತ್ನಿಯೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧವು ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಾಮಾನ್ಯರೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧ ಧಾರ್ಮಿಕವಲ್ಲದ್ದಿದ್ದರೂ ಅದು ಪಾಪಾಕೃತ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರಣ ಕಾಮದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಪರಮಾನಂದವನ್ನು ಪರಾಧರಳಾದ ಪರಕೀಯಾಳಿಂದಲೇ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ತದರಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುವ ಭಾವಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ- ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಮಾಡಲು ಮೊದಲು ಮೊಳಗುವ ವಸ್ತು ವಿಚಾರವು ಇದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅರ್ಥ-ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಯಕನು ಆರ್ಥಿಕ ಸುಖ-ಭೋಗಗಳ ಅಂದರೆ ಸಂಪತ್ತಿನ ಆಸೆಗಾಗಿ ನಾಯಕಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸಿದರೆ ಅದುಸಂಪತ್ತು-ಐಶ್ವರ್ಯಗಳಿಂದ ಕೆಡವಲ್ಪಟ್ಟ ಒಂದು ಕಾಮನುಭವ ಮಾತ್ರ. ಭೋಜನು ಈ ವಿಭಾಗೀರಕಣವನ್ನು "ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ'ಯ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಭರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತಷ್ಟು ಈ ಬಗೆಗಿನ ತರ್ಕ-ವಿಮರ್ಶೆ ಉಚಿತವಲ್ಲ.

ಶಾರದಾತನಯು ವಿರಚಿತ ಭಾವ-ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಗುಣ-ಸ್ವಭಾವದ ವಿಶೇಷತೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಜ್ಯೇಷ್ಠ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂಕನಿಷ್ಟ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡರೂ, ಅದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಧಗಳಾದ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅದಮಕ್ಕೆ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನವರು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಟ್ಟ, ಧೀರೋದ್ಧಟ, ಧೀರೋದಾತ್ತ, ಧೀರಲಲಿತ ಹಾಗೂ ಧೀರಶಾಂತ ನಾಯಕರನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಕುಲ, ದಕ್ಷಿಣ, ಶಠ,ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟ ವಿಧಗಳನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ, ಕ್ರಮವ್ಯತ್ಯಾಸವಲ್ಲಿ ಇವರು ನಲವತ್ತೆಂಟು ಬಗೆಯ ನಾಯಕರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ವೈಷಿಕ ಎಂಬ ನಾಯಕನನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ, ಆತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಥವಾ ಗಣಿಕೆಗೆ ಮಾರುಹೋದ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾ, ಆತನನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಎಂದು ವಿಭಜಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಇದು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭೋಜನಂತೆ ಶಾರದಾತನಯನು ಕೂಡಾ ನಾಯಕನನ್ನು ಧರ್ಮ,ಅರ್ಥ,ಕಾಮ ಹಾಗೂ ಮೋಕ್ಷದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಭಜಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಶಾರದಾತನಯ ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶ



ಭಾನುದತ್ತನ ರಸಮಂಜರಿ



ನಾಯಕ-ಭೇದಗಳಲ್ಲಿನ ಮಹತ್ವದ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ಭಾನುದತ್ತ ಕವಿಯು 'ರಸಮಂಜರಿ' ಹಾಗೂ 'ರಸತರಂಗಿಣಿ' ಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುತ್ತಾನೆ, ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕವಿಯು, ನಾಯಕನನ್ನು ಪತಿ,ಉಪಪತಿ, ಹಾಗೂ ವೈಶಿಕ ಎಂದು ವಿಧಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಪತಿ;- ಈತನು ನಾಯಕಿಯ ಪತಿಯಾಗಿ, ಸ್ತ್ರೀಯಾ ನಾಯಕಿ ಎನಿಸಿದಾಕೆ, ಈತನ ಪತ್ನಿಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ ಉದಾ;-ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣದ ಶ್ರೀ ರಾಮ ಏಕಪತ್ನೀ ವ್ರತಸ್ಥನಾಗಿ 'ಪತಿಗೆ'ತಕ್ಕ ಉದಾಹರಣೆ"ವಿಧಿವತ್ ಪಾಣಿಗ್ರಾಹಕಃ ಪತಿಃ" ಪತಿಯ ವಿಂಗಡಣೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಕುಲ, ದಕ್ಷಿಣ, ದೃಷ್ಟ,ಶಠ, ವಿಧಗಳು ತೋರುತ್ತವೆ. ಅವು ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಉದಾ;- ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನ ವರಾಳಿರಾಗದ ರಚನೆಯಾದ' ಪೊದು ಪೊದ್ದು ನಿದುರಾ ರಾದು'ವಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮನಾದ ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯ ವಿರಹದಲ್ಲಿ ದುಃಖಿಸುವುದು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಉಪಪತಿ;-"ಆಚಾರಹಾನಿ ಹೇತುಃ ಪತಿರುಪಪತಿಃ"ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಈಗಾಗಲೇ ಒಂದು ವಿವಾಹ

ವಾಗಿ ಇದೀಗ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಪ್ರೇಮ ಸಂಭಂದದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಉಪಪತಿಗೆ ತಕ್ಕ ಉದಾಹರಣೆ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ. ಇಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಕಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಪಪತಿಗೆ ಸಾಮ್ಯ.

ಉದಾ;- "ರಾಮ ರಾಮ ಪ್ರಾಣ ಸಖಿ'ಎಂಬ ಆಹಿರಿ-ರಾಗದ'ಪದಂ'ನಲ್ಲಿ ಮುವ್ವಗೋಪಾಲನೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಪಪತಿಯು, ಶ್ರೀ ರಾಮನು ಸೀತಾವಿಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ದುಃಖವನ್ನು ಪರಿಪರಿ ಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ, ತನ್ನನ್ನು ಶ್ರೀ ರಾಮನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡು ವಿರಹ ನಿವೇದಿಸುತ್ತಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಉಪಪತಿ ಯಾದ ನಾಯಕನ ಹಾಗೂ ಪರಕೀಯಾ ಪ್ರೋಷಿತಾಳ ಪ್ರೇಮವು ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ರಚಿತಗೊಂಡಿದೆ.

ವೈಶಿಕ:- ಒರ್ವ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಕಿಯ ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿಗುಣಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ವೈಶಿಕನು ಕೇವಲ ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಗೂ ದೈಹಿಕ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ."ಬಹುಳ ವೇಶ್ಯೋಪಭೋಗ ರಸಿಕೋವೈಶಿಕಃ " ಉದಾಹರಣೆ-ಕೋವಲ. "ಕಾಶಿಕಿಪೊಯೆನೆ' ರಾಗ ಮುಖಾರಿ, ಛಾಪುತಾಳದಲ್ಲಿನ ರಚ ನೆಯಲ್ಲಿ ಒರ್ವ ವಿರಹಿ ವೈಶಿಕಿಯ ಚಿತ್ರಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಮಡದಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮರೆತು, ಪರಸ್ತ್ರೀ ಪರವಹಿಸಿ ಪಾಪಿಯಾದ ಬಗ್ಗೆ ಪಶ್ಚಾತಾಪಪಡುತ್ತಾ ಕಾಶಿಗೆ ಪಾದಯಾತ್ರೆ ಬೆಳೆಸುವ ಪರಿ.

'ಪತಿ ' ಹಾಗೂ ಉಪಪತಿ ಭೇದಗಳು ಅನುಕುಲ, ದಕ್ಷಿಣ, ಶಠ ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟ ಎಂಬ ವಿಧಗಳಡಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ 'ಮಾನಿ' ಹಾಗೂ 'ಚತುರ' ಎಂಬ ಹೊಸ ನಮೂನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾ ಅವು ಶಠ ಪ್ರಕಾರದಡಿ ಬರುವುದಾಗಿಯೂ ನಮೂದಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಮಾನಿ:-ದೋಷಿಯಾದ ಹಾಗೂ ಕಠಿಣನಾದ ನಾಯಕ ಮಾನಿ. ಈತನನ್ನು ನಾಯಕಿಯು ಕೋಪದಿಂದ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾಳೇ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ ರೂಪಗರ್ವಿತ ಮಾನಿ ಹಾಗೂ"ಅಪನಿ-ಗಾವು ಕೋಮಾನಿ'

ಚತುರಾ;- ಚತುರಾ ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಅಭಿಲಾಶೆ-ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಚಾತುರ್ಯಾದಿಂದ ನಾಯಕಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ದಕ್ಷಿಣಾ ಹಾಗೂ ಉಪಪತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಆದು ಶಠ ಗುಂಪಿನ ಉಪಗುಂಪು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಚತುರಾ ನಾಯಕರು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ವಚನ-ವ್ಯಂಗ ಸಮಾಗಮ ಚತುರ' ಹಾಗೂ 'ಚೇಷ್ಟ-ವ್ಯಂಗ ಸಮಾಗಮ ಚತುರ' ಅಥವಾ 'ವಚನ-ಚತುರ' ಹಾಗೂ 'ಕ್ರೀಯ ಚತುರ.'

ಅನಬಿಜ್ಞ- ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಯೌವನದ ಬಗ್ಗೆ ಅರೆಯದವನು. ಈತ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾಯಕ ನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಆತನ ಛಾಯೇಯಷ್ಟೇ. ಉದಾ: ವಿನಾಯಕ, ಪರುಶುರಾಮ.

ಸ್ವಯಂ-ದೂತ-ನಾಯಕ :- ಅಂದರೆ ನಾಯಕನೇ ತನ್ನ ದೂತನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವನು. ಉದಾ;- ಪಾರ್ವತಿ ದೇವಿಯೂ, ಈಶ್ವರನನ್ನು ವರಿಸಲೋಸುಗ ಕಠಿಣ ತಪಸ್ಸು ಕೈಗೊಂಡ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಆಕೆಯ ನಿಷ್ಟೆ-ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು, ಪರಮೇಶ್ವರನೇ ಸ್ವಯಂ ದೂತನಾಗಿ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆಗೊಂಡುದು ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ

ದೂರ್ತ:- ನಾಯಕನು ತನ್ನ ತಪ್ಪಿನಿಂದ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಮಾನಿಯಾಗಿಸಿ, ತಾನೂ ಸಿಟ್ಟುಗೊಂಡಾಗ ದೂರ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ:-ಲಂಕಾಧಿಪತಿ ರಾವಣ.

ಪ್ರೋಷಿತಪತಿ:- ನಾಯಕನು ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಅಗಲಿ ದೂರ ಪ್ರಾಯಾಣ ನಡೆಸಿದಾಗ ನಾಯಿಕೆ ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕ ಎನಿಸಿದರೆ-ನಾಯಕನು ಪ್ರೋಷಿತಪತಿ ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅವಸ್ಥಾ ನಾಯಿಕೆಯರ ಜೊತೆ

ನಾಯಕನನ್ನು ಸಮಾನಾಗಿಸಿದರೆ ನಾಯಕನು, ನಾಯಿಕೆಯಂತೆ ಪ್ರೋಷಿತಪತಿ ಅವಸ್ಥೆ ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಲು ಸಾಧ್ಯ. ಉಳಿದ ಏಳು ಅವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ, ಎಂಬುದು ಭಾನುದತ್ತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪ್ರೋಷಿತಪತಿ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ:-'ಅಮಿಲಿತ'ಹಾಗೂ'ವಿರಹಿನ್',

ಅಮಿಲಿತ:- ಅಮಿಲಿತನು ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸೇರಲು ಕಾತುರದಿಂದ ಕಾಯುತ್ತಿರುವವನು. ಉದಾ:- ಸೀತಾವಿಯೋಗದಲ್ಲಿದ ಶ್ರೀರಾಮ, "ಏಮನಿ ತೆಲುಪುದು" ಆನಂದ ಭೈರವಿ ರಾಗ, ತ್ರಿಪುಟತಾಳ, ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದದಲ್ಲಿ ಪ್ರೋಷಿತಪತಿಕಾಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಿಹಿನ್ ಪ್ರೋಷಿತಪತಿಯ ಪರಿಚಯ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

"ನಿಡವಿ ಕನ್ನುಲ ನೀರು ನಿಂಚುಚು ದಲಯೂಚ

ತಡೆಯಲೇಕ ವೇಕ ತಾನ ವಚ್ಚೇದನನಿ

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಕಮಲ ನಯನಗಳಿಂದ ಅಶ್ರುಧಾರೆ ಹರಿಯುತಲಿಯು, ತಲೆತೂಗುತ್ತಾ ತಡೆಯಲಾರದೆ ಬೇಗ, ತಾನೆ ಬರುನೆಂದು ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಉಸುರುಳೆದು ನಿಟ್ಟುಸಿರಿಡುತ್ತ ಪ್ರೋಷಿತಪತಿಕನು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ವಿರಹ, ನಾಯಿಕೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ವಿರಹಿನ್;- ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಕಾರ್ಯನಿಮಿತ್ತ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸಮಾಯೋಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ನಾಯಕ.

ಇವೇ ಅಲ್ಲದೇ ನಾಯಕನನ್ನು ಮತ್ತೇ 'ದಿವ್ಯಾ', 'ಅದಿವ್ಯ' ಹಾಗೂ 'ದಿವ್ಯಾದಿವ್ಯ' ಎಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಗಳಿಗೆ ನಾಯಕನನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ದಿವ್ಯ:- ದಿವ್ಯಾ ನಾಯಕನು(divine) ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕನಾದವನು. ಉದಾ:-ಇಂದ್ರ. ಅಂತೆಯೇ ಮಹಾವಿಷ್ಣು.

ಧ್ಯೇಯ: ಸದಾ ಸವಿತ್ರಮಂಡಲ ಮಧ್ಯವರ್ತೀ।

ನಾರಾಯಣ:ಸರಸಿಜಾಸನ ಸನ್ನಿವಿಷ್ಟ: ॥

ಲಕ್ಷ್ಮೀಕಾಂತಂ ಕಮಲನನಂ ಯೋಗಿಹೃದ್ಧ್ಯನಗಮ್ಯಂ।

ವಂದೇ ವಿಷ್ಣುಂ ಭಯಭಯಹರಂ ಸರ್ವಲೇಕ್ಕೈಕನಾಥಂ॥

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ದೇವದೇವನೂ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಪತಿಯೂ, ಜಗತ್ಪತಿಯೂ ಆದ ಮಹಾವಿಷ್ಣುವನ್ನು ದಿವ್ಯಾ ನಾಯಕನಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ.ಶ್ಲೋಕ. ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ಕೌತ್ವಂಗಳಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯಾ ನಾಯಕಾಭಿನಯ ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾ: ಮರಿಮುತ್ತುಪಿಳ್ಳೆ ಇವರ ರಚನೆ "ಕಾಲೈತೂಕ್ಕು ನಿಂಡ್ರಾಡುಮ್ಜೈನ" ಯದುಕುಲ ಕಾಂಬೋಜಿ; ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾದವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಅತ್ಯದ್ಭುತವಾಗಿ ನರ್ತಿಸಿದ ಪರಮೇಶ್ವರನನ್ನು ಕುರಿತು, ತನಗೆ ಕೈ ಎತ್ತಿ ಆಶೀರ್ವದಿಸು ಎಂದು ಬೇಡುವ ನಾಯಿಕೆಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯಾ ನಾಯಾಕನಾದ ಪರಮೇಶ್ವರನನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಇಂತಹುದೇ ಭಾವ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾರತಿ ರಚಿತ, ವಸಂತ ರಾಗ ಖಂಡ ಅಟ್ಟ ತಾಳದ " ನಟನ ಮಮಾಡಿನಾರ್"ನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಅದಿವ್ಯ:- ಅದಿವ್ಯ ನಾಯಕನು ಲೋಕಾರ್ಥದಲ್ಲಿ "ಮಾಲತಿ ಮಾಧವದ" ಮಾಧವ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇತಿಹಾಸ, ನಾಯಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರು ಅದಿವ್ಯರೆನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ದಿವ್ಯಾದಿವ್ಯಾ:- ದಿವ್ಯವೂ-ಅದಿವ್ಯವೂ ಆಗಿರುವಾತ (semi-divine) ದಿವ್ಯಾದಿವ್ಯ ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ:-ಅರ್ಜುನನು ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡುದು ವೀರ ಫಲ್ಗುಣನಾಗಿ. ಹಾಗಾಗಿ ಆತ ಅದಿವ್ಯ ರಾಜಗ್ರಣಿ. ಇಂದ್ರದೇವನ ಮಗನಾಗಿ, ಕೆಲವು ಕಾಲದವರೆಗೆ ಸ್ವರ್ಗ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗಿ' ದಿವ್ಯ'ನಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಶ್ರೀರಾಮ-ಕೃಷ್ಣರೂ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರೀ ರಾಘವಂ ದಶರಥಾತ್ಮಜ ಮಪ್ರಮೇಯಂ।
ಸೀತಾಪತಿಂ ರಘುಕುಲಾನ್ವಯ ರತ್ನದೀಪಂ।
ಅಜಾನುಬಾಹುಂ ಅರವಿಂದದಳಾಯತಾಕ್ಷಂ।
ರಾಮಂ ನಿಶಾಚರ ವಿನಾಶಕರಂ ನಮಾಮಿ॥

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ರಘುಕುಲ ತಿಲಕನಾಗಿ ಮೆರೆದವನೂ, ಪುಣ್ಯಾತ್ಮನೆಂದೂ ಎನಿಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಾಮನ ಅಭಿನಯ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ.

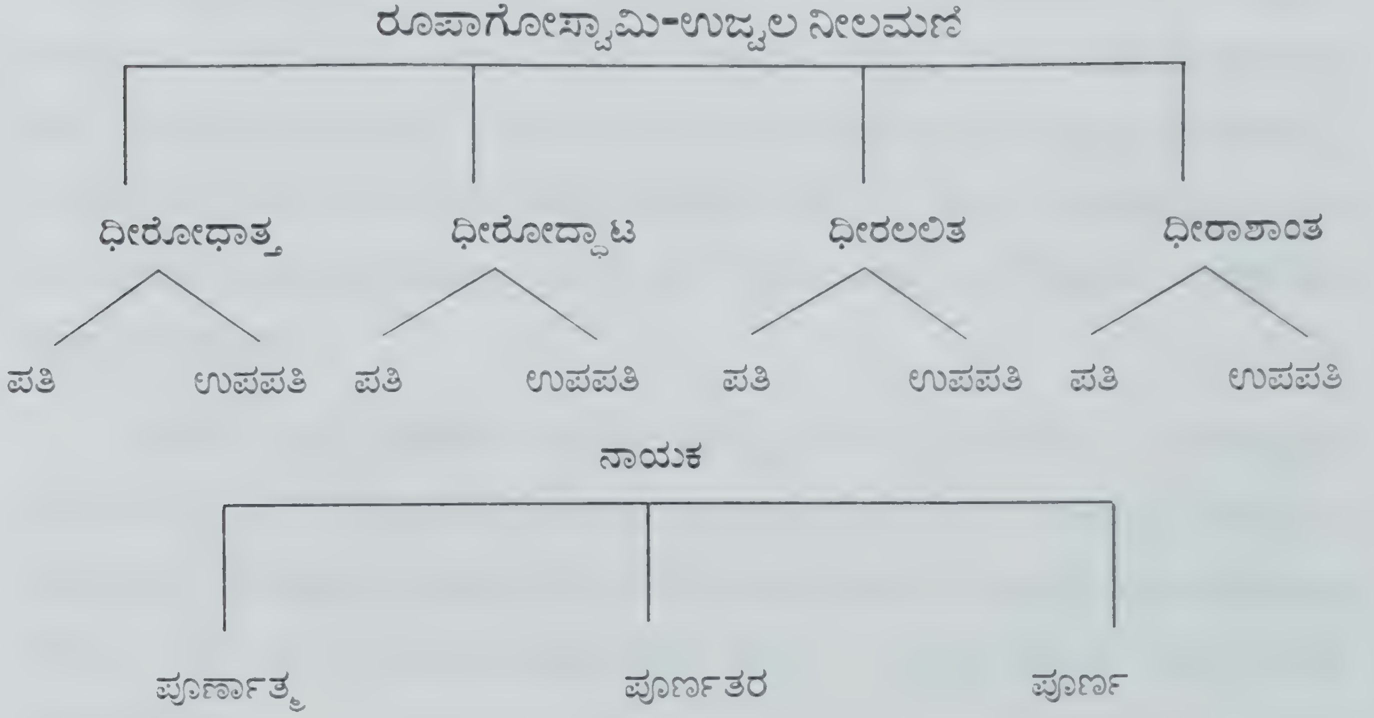
ನಂತರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ವಿದ್ಯಾನಾಥನ **ಪ್ರತಾಪರುದ್ರ-ಯಶೋಭೂಷಣ,** ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕೈ ಹಾಕದೆ, ಹಿಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ನೀಡಿರುವ ನಾಯಕಾ-ಭೇದಗಳನ್ನೇ ಸಮ್ಮತಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಣೆ ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ರಸಾರ್ಣವ-ಸುಧಾಕರದ, ಕರ್ತೃ ಸಿಂಹ-ಭೂಪಾಲನು ಮೊದಲಿಗೆ ಸರ್ವರಸ ಸಾಧಾರಣ ನಾಯಕನನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಮುಂದೆ ರಸ-ಮಂಜರಿಯ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ **ವಾಗ್ಭಟಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ,** ವಾಗ್ಭಟನಿಗೆ ಹಳೇಬೇರಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚಿಗುರುಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಶ್ಲಾಘನೆ, ನಾಯಕನನ್ನು ಧೀರೋಧಾತ್ತ.....ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಂದು ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿರುವಲ್ಲಿ ಇವರುಗಳು, ವೀರ, ರೌದ್ರ,ಶೃಂಗಾರ ಹಾಗೂ ಶಾಂತ ರಸಗಳಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತರು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಯಕನಲ್ಲೂ, ಒಂದೊಂದು ರಸ ಪ್ರಜ್ವಲಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾದೆ. ಧೀರ ಲಲಿತಾ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಗಳು ಪ್ರಶಸ್ತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆತನನ್ನು ಅನುಕೂಲ, ಶಠ, ಧೃಷ್ಟ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣ ಗುಂಪುಗಳಿಗೆ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಕಾಣಿಕೆ ವಿಶ್ವನಾಥನ- **"ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ"**:-ಇದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಅಗ್ನಿಪುರಾಣದ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನೇ ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಕಾರಿ ಏನಲ್ಲ. ದಶರೂಪಕದ ಪ್ರತಿನಾಯಕನನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ನವೀನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬರೆಯಲಾದ ಗ್ರಂಥ ರೂಪಾಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರ "ಉಜ್ವಲ-ನೀಲಮಣಿ"ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮ ಪರಿಪಾಲಕನಾಗಿ ನವರಸದಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಮ್ಮತಿಸದೇ, ಪಂಚರಸಾಸ್ವಾದಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಇವು ಶಾಂತ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ,ದಾಸ್ಯ,ಸಖ್ಯ ಹಾಗೂ ಮಧುರ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲಿನ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಭಕ್ತಿ-ಗೌರವ-ಪ್ರೀತಿ ಆಧಾರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ"ಉಜ್ವಲ-ರಸದ'ಪರಿಚಯವೂ ಇದೆ. ಇದು ಭಕ್ತಿ ರಸದ ಬೇರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುನಿಂತ ವಿಶಾಲ ವೃಕ್ಷ. ಇಲ್ಲಿ ಆಲಂಬನ-ವಿಭಾವಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಯಾವುದಾದರೊಬ್ಬ ನಾಯಕ ನಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನೇ ನಾಯಕ. ಆತನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವಿರಿಸಿದವರೇ ನಾಯಿಕೆಯರು. ಹಾಗಾಗೇ,

ಈ ವಿಂಗಡಣಾಕ್ರಮ, ಹಿಂದೀ ಕವಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತವಾಗಿ ಪ್ರೇರೆಪಿಸಿತ್ತು.



ರೂಪಾಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಧೀರೋದಾತ್ತ.....ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ವಿಂಗಡಣಾಕ್ರಮದಡಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವು ಪತಿ ಹಾಗೂ ಉಪಪತಿ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು ತಾನು ವರಿಸಿದ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತನ್ನಲ್ಲಿ ರತಿಭಾವವಿರಿಸಿದ ಗೋಪಿಕೆಯರನ್ನೂ ವರಿಸಬೇಕಿರುವುದು. ಗೋಪಿಯರಲ್ಲಿ ರತಿಭಾವವಿರಿಸಿದಾಗ-ಆತ ಉಪಪತಿ ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಂಥಕರ್ತನು ಇಂತಹ ಪ್ರೇಮ-ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಶೃಂಗಾರದ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಅಲ್ಲದೇ ರೂಪಾಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರು ನಾಯಕನ್ನು' ಪೂರ್ಣಾತ್ಮ' 'ಪೂರ್ಣತರ'ಹಾಗೂ' ಪೂರ್ಣ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾಯಕ, ಅತಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾಯಕ ಎಂಬುದಾಗಿ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಅಲ್ಲದೇ ಕೇಶವ-ಮಿತ್ರಾರವರ ಅಲಂಕಾರ-ಶೇಖರ ಹಾಗೂ ಅಚ್ಯುತ ಶರ್ಮನ್‌ರವರ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸರ, ಹಿಂಚೋಣಿಯ ಕವಿಗಳು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟುದಕ್ಕಿಂತ ಯಾವ ರೀತಿಯೂ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವು ವಾಗ್ಭಟನ ವಾಗ್ಭಟಾಲಂಕಾರವನ್ನೇ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತವೆ. ಕೇಶವನು ತನ್ನ ಅಲಂಕಾರ-ಶೇಖರದಲ್ಲಿ'ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ' ಹಾಗೂ 'ಪ್ರಕಾಶ' ಅಂದರೆ ಗುಪ್ತ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹಿಂದೀ ಕವಿಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ನಾಯಕ-ಭೇದ

ಐದನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಿಂದಷ್ಟೇ, ಇತ್ತೀಚೆಗಿನವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಹಿಂದೀ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಸಂಸಕೃತದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದುದಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅಪರೂಪದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಕಂಡುಬಂದಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿಗಳು, ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ವಿಷಯ-ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮತಿಸಿಕೊಂಡು, ಖಂಡಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದೀ ಕವಿಗಳ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ, ಒಬ್ಬರನಂತ್ತೊಬ್ಬರು ನಾಯಕನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಬರೆಯದೆ, ಕವಿಯಿಂದ

ಕವಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು, ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಹಿಂದಿ ಕವಿಯಾದ ಕೃಪಾರಾಮನ'ಹಿತ-ತರಂಗಿಣಿ'ಕ್ರಿ.ಶ1541ರಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿ, ಆದರ ನಂತರ ಸಾಕಷ್ಟು ಕವಿಗಳು ನಾಯಕ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಾಯಕಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ನಾಯಕಾ-ಭೇದಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಆಳವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿತ್ತು. ಹಿಂದೀಯ ಕುಮಾರಮಣಿ ಕವಿಯ ರಸಿಕ-ರಸಲ, ಹರಿಚೌದರ ರಸ-ಕಲಸ ಹಾಗೂ ಗುಲಾಭರಾಯರ ನವರಸ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿರುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಬೇರೆ ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭೇದವಾಗಿ, ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.

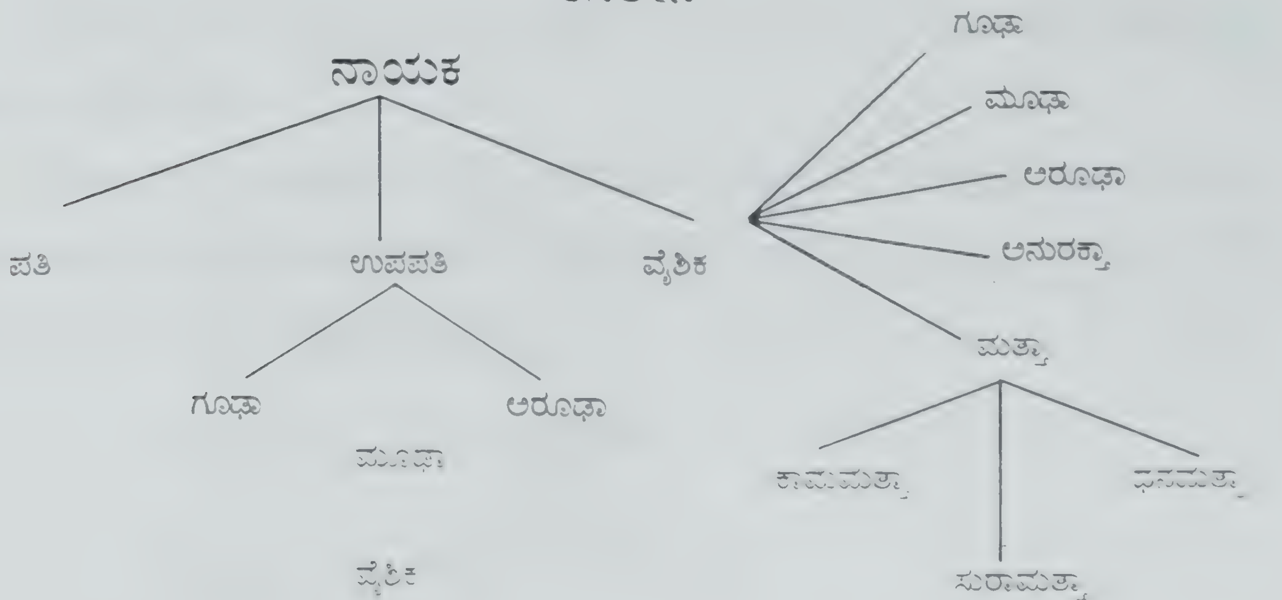
ಸಂಸ್ಕೃತದ ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ನಾಯಕನ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬದಲಾಗಿ ಹಿಂದೀ ಕವಿಗಳು ನಾಯಕನನ್ನು ಪತಿ, ಉಪಪತಿ ಹಾಗೂ ವೈಶಿಕ ಎಂಬ ವಿಧಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸುಂದರನಂತ ಹಿಂದೀ ಕವಿಯು ಬಹಳ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ನಾಯಕನು, ನಾಯಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆಯುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

<u>ಉತ್ತಮನಾದವನು:-</u> ಮಾನಿನಿಯಾದ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಪರಿಪರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ, ಸಮಾಧಾನಿಸುತ್ತಾನೆ,

<u>ಮಧ್ಯಮ:-</u> ತಾನೂ ಕೋಪಗೊಳ್ಳದೇ, ನಾಯಿಕೆಯನ್ನೂ ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸಲಾಗದೆ ಪ್ರೇಮವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಈತ ನಾಯಿಕೆಯ ಗುಣ-ನಡೆತೆಗಳಿಂದ ಅವಳ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

<u>ಅಧಮ:-</u> ಮಾನರಹಿತನಾದ ಅಧಮ ಪುರುಷ. ಭಯ, ಕರುಣೆ, ನಾಚಿಕೆಇವಾವೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಶೃಂಗಾರ-ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ಏನನ್ನು ಮಾಡಲು ಹೇಸದ ಪುರುಷ ಅಧಮಾನಾಯಕ.

ಹಿಂದಿಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ರಸಲೀನ ಕವಿಯು ಮಾತ್ರ, ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿಂಗಡಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ.



ರಸಲೀನನು ಉಪಪತಿ ಹಾಗೂ ವೈಶಿಕ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೇ ಮೂರು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವು ಗೂಢಾ, ಮೂಢಾ ಹಾಗೂ ಅರುಢಾ ಎಂಬುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಗೂಢಾ:- ತನ್ನ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಗೌಪ್ಯವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ನಾಯಕ.

ಮೂಢಾ:- ತನ್ನ ಪ್ರೇಮ-ವಿಚಾರವನ್ನು ಸ್ವಂತ ಹೆಂಡತಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವವನು.

ಅರೂಢಾ:- ನಿತ್ಯವೂ ಪರಸ್ತ್ರೀಸಂಗ ಮಾಡಿದುದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾನಸಿಕಾ ಹಾಗೂ ದೈಹಿಕ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವವನು.

ವೈಶಿಕ ನಾಯಕನು ಎರಡು ವಿಧಗಳಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವು'ಅನುರಕ್ತ'ಹಾಗೂ ಮತ್ತಾ

ಅನುರಕ್ತ:- ನಾಯಕನು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನರಿಸಿದವನು. ವೈಶಿಕನಾದರೂ, ಉತ್ತಮ ಗುಣವಿಶೇಷತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಅನುರಕ್ತ ನಾಯಕನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನ"ಪ್ರೊದ್ದು ಪೊದುನಿದುರಾರಾಮ" ಪದಂ(ವರುಳಿ-ಆದಿ)ಯಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯಯೂ ಪರಕೀಯಳೂ ಆದ ನಾಯಕಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕಳಂಕ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ತೋರಿ ವಿರಹವನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ ಪರಿತಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಮತ್ತಾ ;- ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಅಂಟಿಸಿಕೊಂಡವನೇ ಮತ್ತಾ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಧಗಳು. ಕಾಮ-ಮತ್ತಾ, ಸುರಾ-ಮತ್ತಾ ಹಾಗೂ ಧನ-ಮತ್ತಾ.

ಕಾಮ-ಮತ್ತಾ:-ರತಿಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾದ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದವನು. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ರಚನೆ- "ಪಲುಕಾರಿಂಚಿನ ನೀವು ' ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗ-ಛಾಪುತಾಳದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಾಯಿಕೆಯು ಕೋಪವತಿಯಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಂತಾಪಪಟ್ಟು, ಹಿಂದೆ ಈರ್ವರ ನಡುವೆ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದ ರತಿ-ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವು ಮರುಕಳಿಸುವಂತೆ ಭಿನ್ನವಿಲಿದ್ದಾನೆ. ರಚನೆಯು, ನಾಯಕನು ಕಾಮ- ಪ್ರೀಯನಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಿವಿರಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಿದೆ.

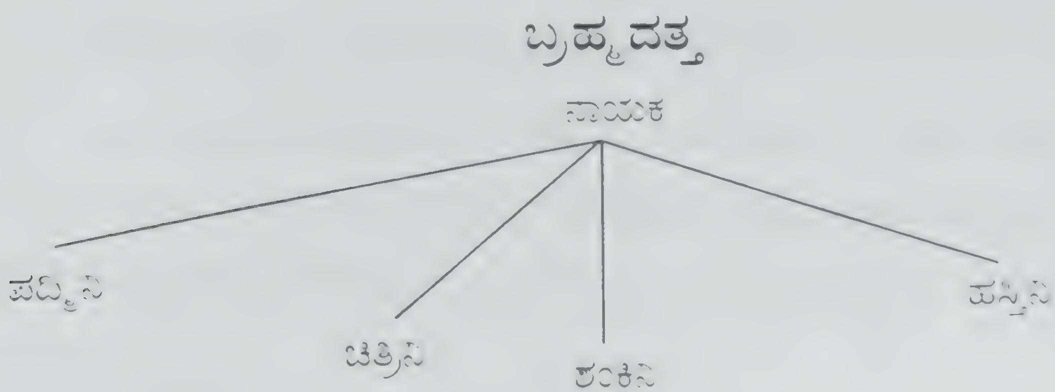
ಸುರಾ ಮತ್ತಾ :- ಮಧುಪಾನ ಸೇವಿಸುವಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾದ ಆಸಕ್ತಿಯಿರುವವನು.

ಧನಮತ್ತಾ :- ಸಂಪತ್ತು-ಭೋಗಶ್ವರ್ಯಗಳನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹುಚ್ಚಿರುವಾತ.

ಇವುಗಳಲ್ಲದೇ, ಮನುಷ್ಯ ಅಥವಾ ಪುರುಷರನ್ನು ಮುಂದೆ ಶಶ (ಮೊಲ),ವೃಷಭ (ಎತ್ತು) ಮೃಗ(ಜಿಂಕೆ) ಹಾಗೂ ಅಶ್ವ(ಕುದುರೆ)

ಎಂಬುದಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬ್ರಹ್ಮದತ್ತನು ಈ ಪುರುಷರನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪದ್ಮಿನಿ, ಚಿತ್ರಿನಿ, ಶಂಕಿನಿ ಹಾಗೂ ಹಸ್ತಿನಿ ನಾಯಿಕೆಯರೊಡನೆ ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವು ಕಾಮ-ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕೆ ವಿಂಗಡನಾಕ್ರಮ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ.

ಬ್ರಹ್ಮದತ್ತ



ನಾಯಿಕೆಯಾದವಳು ತನ್ನ ನಾಯಕನನ್ನು ಶೃಂಗಾರದಿಂದ ಸಂಭೋದಿಸಲು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಭರತನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವು ಪ್ರಿಯಾ, ಕಾಂತಾ, ವಿನೀತಾ, ನಾಥಾ, ಸ್ವಾಮಿ, ಜೀವಿತಂ ಹಾಗೂ ನಂದನ ಅಂತೆಯೇ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಜಗಳವಾಡಿದಾಗ, ಕೋಪದಲ್ಲಿ ದುಶೀಲ, ದುರಾಚಾರ, ಶಠ, ವಾಮಃ, ವಿಕಟನಃ, ನಿರ್ಲಜ್ಜ ಹಾಗೂ ನಿಷ್ಟುರ ಎಂಬುದಾಗಿ ಸಂಭೋದಿಸುವುದು.

ಪ್ರಿಯಾ:- ಯಾವ ನಾಯಕನು ಅಹಿತಕರ ನಡವಳಿಕೆಯಿಂದಾಗಲಿ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾತುಗಳಿಂದಾಗಲಿ ಪ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೋಯಿಸದವನು.

ಕಾಂತಾ:- ನಾಯಕನು ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದದೆ, ಆತನ ದೇಹದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಗುರುತೂ-ಕುರುಹೂ ತೋರದಿದ್ದಾಗ ಕಾಂತಾ ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವಿನೀತಾ;- ನಾಯಿಕೆಯಿಂದ ಅಂಕೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾದ ನಾಯಕನು, ನಾಯಿಕೆಯ ಒಣಜಂಬದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಬೇಸತ್ತರೂ, ಅದನ್ನು ತೋರಿಸದವನು.

ನಾಥಾ:- ನಾಯಕನು ನಾಯಿಕೆಯ, ಮಾನಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತು ಯಾವ ಸಂಧರ್ಭದಲ್ಲೂ ಸಿಟ್ಟಾಗದೆ ನಲ್ಮೆಯಿಂದ ವರ್ತಿಸುವವನು.

ಸ್ವಾಮಿನ್;- ನಾಯಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ನಲ್ಮೆಯ ಮಾತುಗಳಿಂದ. ಉಡುಗೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸುತ್ತಾ,ಸಾನಂದ ಕಡಲಿನಲ್ಲಿ ತೇಲುವವನು.

ಜೀವಿತ;- ಯಾವ ನಾಯಕಿಯು ತನ್ನ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾಯಕನ ಪ್ರೀತಿ-ವಿಶ್ವಾಸಗಳಗಳಿಕೆಗಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಾಳೋ, ಆಕೆಯನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸುವ ನಾಯಕನು ಜೀವಿತ ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಂದನ;- ನಾಯಕನು ಮರ್ಯಾದಸ್ಥ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿ, ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಮೆರೆದು, ನಾಯಿಕೆಯಿಂದ ಸನ್ಮಾನವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವನು.

ನಾಯಕನ ಸಾತ್ವಿಕ ಗುಣಗಳು

ಧನಂಜಯನ ಉಕ್ತಿಯಂತೆ;-

ಶೋಭಾ ವಿಲಾಸೋ ಮಾಧುರ್ಯಂ ಗಾಂಭೀರ್ಯಂ ೧ ಸ್ಥೈರ್ಯ ೧ತೇಜಸೀ।

ಲಲಿತೌದಾರ್ಯಮಿತ್ಯಸತ್ವಜಾಃ೨ ಪೌರುಷಾ ಗುಣಾಃ

ಎಂದು ನಾಯಕನ ಸಾತ್ವಿಕಗುಣಗಳು ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಪುರುಷ ವಿಶೇಷಗುಣಗಳಾದ ಶೋಭಾ,ವಿಲಾಸ. ಮಾಧುರ್ಯ, ಗಂಭೀರ್ಯ, ಸ್ಥೈರ್ಯ,ತೇಜ, ಲಲಿತ, ಔದಾರ್ಯಗಳು ಎಂಟು ಸತ್ವಜವಾದ ಗುಣಗಳು.

(a)ಶೋಭಾಲಕ್ಷಣ (ಕಾಂತಿ):-ನೀಚೇ ಪುರ್ಣಾಧೀಕೆ ಸ್ಪರ್ಧಾಶೋಭಾರ್ಯಾ ಶೌರ್ಯದಕ್ಷತೇ।

ಕೀಳಾದವರಲಿ ಕರುಣಾಭಾವವನ್ನೂ ತನಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನವನಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನೂ ಶೌರ್ಯ. ಸತ್ವ. ತೇಜಸ್ಸು, ದಕ್ಷತೆ, ಲಲಿತ ಮತ್ತ ಔದಾರ್ಯ ಗುಣಗಳು ಇವುಗಳು ಶೋಭಾಗುಣದಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಈ ಉದಾಹಣೆಯೊಂದಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದು. "ರಾಸಲೀಲೆ ನಡೆಯುವ

ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು , ಸಮುದ್ರವು ನದಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಸಮಾನವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಮಪರವಶರಾಗಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗೋಪಿಯರೆಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಸಮಾನವಾದ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ ತೋರಿ ಭಾವೋದ್ರಕದಿಂದ ನರ್ತಿಸಿದ. ಹೀಗೆ ಕೃಷ್ಣನು ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನು ಆದರಿಸುತ್ತಿದ್ದಸಂದರ್ಭ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರೇಮದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು "ಕಾಂತಿ" ಎಂಬ ಸಾತ್ವಿಕ ಗುಣಗಳಿದ್ದುವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ.

(b) <u>ವಿಲಾಸಲಕ್ಷಣ:-</u> **ಗತಿಃ ಸಧೈರ್ಯಾ ದೃಷ್ಟಿಷ್ಚ ವಿಲಾಸೇ ಸಸ್ಮಿತಂ ವಚಃ**

ಚಿತ್‌ವಿಲಾಸನಾದವನೂ, ತನ್ನ ವಿಲಾಸಗುಣಗಳಿಂದ ಹದಿನಾರು ಸಾವಿರ ಸ್ತ್ರೀ ಚಿತ್ತಗಳನ್ನು ವಿಭ್ರಮ ಮಾಡಿದ ವಿಲಾಸಿಯೇ ಕೃಷ್ಣ. ಶೃಂಗಾರಭಾವ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ವಿಲಾಸಲಕ್ಷಣ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸ್ಫುರಿತವಾಗಿದೆ. ವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ ಧೀರವಾದ ನಡಿಗೆ ಮತ್ತು ನಿಶ್ಚಲ ನೋಟ ಮೇಲುನಗೆಯ ಮಾತು ಹಾಗೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಗಮನವೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

(c) <u>ಮಾಧುರ್ಯಲಕ್ಷಣ</u>;- **ಶ್ಲಕೋ ವಿಕಾರೋ ಮಾಧುರ್ಯಂ ಸಂಕ್ಷೋಭೇ ಸುಮಬತ್ಯಾಪಿ।**

ಮಹತ್ವದ ತಲ್ಲಣದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಮಧುರವಾದ ವಿಕಾರವು ಮಾತ್ರ ತೋರುವುದಾದರೆ ಅದು ' ಮಾಧುರ್ಯ'ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಉದ್ವೇಗವುಂಟಾಗಲು ಕಾರಣಗಳೇನಿದ್ದರೂ, ನಿಶ್ಚಲದ ಮನಸ್ಸು. ರಾವಣನಿಂದ ಅಪಹರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸೀತೆಯ ವಿಯೋಗದಲ್ಲಿ, ರಾಮನು ತಲ್ಲಣಿಸಿ ಹೋದರೂ, ಕಾಡಿನಲ್ಲಿನ ತರುಲತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಗಿಳಿ ಕೋಗಿಲೆಗಳಲ್ಲಿಯ ತನ್ನ ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿ, ಪ್ಮದ್ವೆ ಶಬರಿಯ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆದರದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ನಿಶ್ಚಲ ಮನಸ್ಸು.

d) <u>ಗಾಂಭಿರ್ಯಲಕ್ಷಣ</u>;- **ಗಾಂಭಿರ್ಯಂ ಯತ್ಪ್ರಭಾವೇನ ವಿಕಾರೋಕ್ಷ್ಯತೇ**

ಯಾವುದಾದರು ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಚಿತ್ತಸಂಕ್ಷೋಭೆಯಿಂದುಂಟಾದ ವಿಕಾರವು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಂದು 'ಗಾಂಭೀರ್ಯ'ಎನಿಸುತ್ತದೆ, ಭಯ, ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ, ಹರ್ಷ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಗಳಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ವಿಕಾರವೇನೂ ಇಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿ.

ಉದಾ: "ರಾಮನನ್ನು ಅಭಿಷೇಕಕ್ಕಾಗಿ ಆಹ್ವಾನಿಸಿದಾಗಲೂ, ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಿದಾಗಲೂ ಅವನ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ವಿಕಾರ ತೋರಿಬರಲಿಲ್ಲ." ಈ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು, ಶ್ರೀ ರಾಮನನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದೆ.

e) <u>ಸ್ಥೈರ್ಯಲಕ್ಷಣ</u>; - **ವ್ಯವಸಾಯಾದಚಲನಂ ಸ್ಥೈರ್ಯಂ ವಿಘ್ನಕುಲಾದಪಿ।**

ಆತಂಕಗಳು ಗುಂಪುಕಟ್ಟಿ ಬಂದರೂ ಕೂಡ ತಾನು ತೊಡಗಿದ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಅಲಗದಿರುವುದು 'ಸ್ಥೈರ್ಯ' ಅಂದರೆ ವಿಶೇಷ ಆಡಚಣೆಯಿದ್ದರೂ ಹಿಡಿದ ಪ್ರಟತ್ನದಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗದಿರುವ ಗುಣ.
ಆತ್ಮ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರಿಗೆ ಸಮಾಧಿಯನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವಂತಹ ವಿಘ್ನಗಳು ಎಂದಿಗೂ ಸಂಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಶಿವನು ಧ್ಯಾನ ಮಗ್ನನಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅಪ್ಸರೆಯರ ಗಾನವಿರಲಿ, ಮನ್ಮಥನ ಪುಷ್ಪಬಾಣವಿರಲಿ, ಯಾವುದಕ್ಕೂ ವಿಚಲಿತಗೊಳ್ಳದೇ ಇರುವುದೇ ಸ್ಥೈರ್ಯಲಕ್ಷಣ.

f) <u>ತೇಜಲಕ್ಷಣ</u>;- **ಅಧಿಕ್ಷೇಪಾದ್ಯಸಹನಂ ತೇಜಃ ಪ್ರಾಣತ್ಯಯೇಷ್ಟಪಿ,**

ಪ್ರಾಣ ಹೋಗುವುದಾದರೂ ಸರಿ, ತಿರಸ್ಕಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಸಹಿಸದಿರುವುದು 'ತೇಜ' ಇಲ್ಲಿ

ಪ್ರಾಣ ಹೋಗುವಂತಿದ್ದರೂ ಶತ್ರುವಿನಿಂದ ಬರುವ ನಿಂದೆ, ಅಪಮಾನ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಸಹಿಸದೇ ಇರುವುದು. ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕುಲವನ್ನೇ ರಕ್ತದೋಕುಳಿಯಲ್ಲಿ ಹರಿಯಬಿಟ್ಟ ಪರಶುರಾಮ ತೇಜಲಕ್ಷಣ ಪುರುಷ. ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನನಿಂದ ಎಸಗಲ್ಪಟ್ಟ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ, ಧೀರನಾಗಿ ಪ್ರತಿಕೂಲವೆಸಗಿದ ತೇಜನೇ ಪರಶುರಾಮ.

g) ಲಲಿತಲಕ್ಷಣ:- **ಶೃಂಗಾರಕಾರಚೇಷ್ಟಾತ್ವಂ ಸಹಜ ಲಲಿತ ಮೃದು।**

ಶೃಂಗಾರವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವಂತಹ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೂ ಮೃದುವೂ ಆದ ಚೇಷ್ಟೇಯು 'ಲಲಿತ'ಲಲಿತದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನಲ್ಲೂ, ವೇಷದಲ್ಲೂ, ಶೃಂಗಾರಚೇಷ್ಟೆಯಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬರುವ ಸೌಂದರ್ಯ. ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಮೋಹಕ ಸ್ವಭಾವವೇ, ಲಲಿತವಾಗಿ ಆತನಲ್ಲಿರುವ ಮೃದುಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟಾ ಗುಣಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಂತಿದೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಾಕಾರಂತರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೆಲ್ಲ ಆತನಲ್ಲಿರುವ ಲಲಿತಲಕ್ಷಣ.

h) ಔದಾರ್ಯಲಕ್ಷಣ;- **ಪ್ರಿಯೋಕ್ತ್ಯಾ ಜೀವಿತಾದ್ದಾನಮೌದಾರ್ಯಂ ಸದುಪಗ್ರಹಃ**

ಪ್ರಿಯವಾದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಣಪರ್ಯಂತ ಎಂದರೆ, ಜೀವವನ್ನು ಕೂಡ ಕೊಡುವಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದಾನ ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯದಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಹ ಕೊಡುವುದು'ಔದ್ಯರ್ಯ'ಶತ್ರುವನ್ನು ಮಿತ್ರನನ್ನೂ ಸಮನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಗುಣ, ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದು. ಔದಾರ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಹಾಭಾರತದ ಕರ್ಣನಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ತನ್ನ ಗೆಳೆಯರಾದ ಕೌರವರಲ್ಲಿ ಗೌರವವನ್ನೂ, ಶತ್ರುಗಳಾದ ಪಾಂಡವರಲ್ಲಿ ಸಹೋದರ ಭಾವವನ್ನು ತನ್ನ ವಕ್ಷ ಕವಚವನ್ನು ದಾನ ಮಾಡುವ ಔದಾರ್ಯವಂತ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣ ಹೊಂದಿರುವಾತ.

ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಎಂಟು ಸಾತ್ವಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂದರೆ ವಿಲಾಸ ಹಾಗೂ ಲಲಿತ ಪ್ರೇಮೋತ್ಪಾದನದಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಶೋಭಾ, ಮಾಧುರ್ಯ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಧೈರ್ಯ / ಸ್ಥೈರ್ಯ. ತೇಜ ಹಾಗು ಔದಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಆತನ ಗುಣ-ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ್ಧಪಟ್ಟಿದೆ ಇವು ಮೊದಲನೆಯದರೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನ ಅಲಂಕಾರ ಯಾ ಹಾವಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯಕ ನೀಡಲಾಗದು. ಹಾಗೆಂದು ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗೆಳೆಯಲೂ ಅಸಾಧ್ಯ ಕಾರಣ, ನಾಯಕನ ಪೌರುಷಕ್ಕೆ ಇವೇ ಮೂಲಭೂತ ಹಾಗೂ ನಾಯಿಕೆಯ ಆಸಕ್ತಿಗೆ, ಅವೇ ಕಾರಣ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಾಯಕನ ಶೃಂಗಾರ-ರಸವನ್ನು ಉದ್ದೀಪನ-ವಿಭಾವ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಭರತನು ನೀಡಿರುವ ನಾಯಕನ ಎಂಟು ಸಾತ್ವಿಕ ಗುಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಂತರದ ಯಾವದೇ ಲೇಖಕರು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಲ್ಲ. ಇದರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತ ಅಂದರೆ, ಪುರುಷನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣ-ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಈ ಎಂಟು ಸಾತ್ವಿಕಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇತರೆ ಬರಹಗಾರರು ಕುಲೀನತ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನಿತ್‌ವಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಗುಣವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದಾಗ, ಮೂಲ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧ ಯಾ ಧಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಯಕನ ಸಹಾಯಾರ್ಥರು

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವ ನಾಯಕ ನಿರ್ವಹಣಾ ಪರಂಪರೆಯಂತೆ, ನಾಯಕನ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕರಾಗಿ ಅನೇಕ ಸ್ತ್ರೀ ಹಾಗೂ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಅವರು ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಸಹಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಬ್ಬ ಸಹಾಯಕರು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದರೆ, ಉಳಿದವರು ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮೇಲಾಗಿ ಅಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ, ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಧರ್ಮಾತ್ಮನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ, ಅವನೊಂದಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕುಲದ ಮಹಾರಾಣಿಯರು, ಸಖಿಯರು, ಕೈಯಾಳುಗಳು, ಸೇವಕರು, ಗೂಡಾಚಾರರು, ಧೂತರು, ವಿದೂಷಕರು, ಸೈನಿಕರು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರಿಗೆ ದೂತ-ದೂತರು. ಸಹಾಯವೂ ಅವಶ್ಯವಿರುತ್ತದೆ , ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನೃತ್ಯ-ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಇವರನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂತೆಯೇ ನೃತ್ಯ-ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನಾಯಕರು ಧರ್ಮಾರ್ಥಿಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಧರ್ಮದ ರಕ್ಷಣೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ.

ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಯಕನಾದ ರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನಿಕರಾಗಿ 'ಮಹಾದೇವಿ, ದೇವಿ, ಸ್ವಾಮಿನಿ, ಸ್ಥಾಪಿತ, ಭೋಗಿನ್ಸ್, ಶಿಲ್ಪಕಾರಿಣಿ, ನಾಟಕೀಯ, ನರ್ತಕ , ಅನುಚಾರಿಕ, ಪರಿಚಾರಿಕಾ, ಸಂಚಾರಿಕಾ, ಪ್ರೇಕ್ಷಣಕಾರಿಕಾ, ಮಹತ್ತಾರಿ, ಪ್ರತಿಹಾರಿ, ಸಖಿಯರು, ವೃದ್ಧೆಯರು, ಆಯುಕ್ತರು ಇತ್ಯಾದಿ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ಸೇವಕ, ಕಂಚುಕ ಹಾಗೂ ವರ್ಷವರಾ ಎಂಬವರನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಹದಿನೆಂಟು ಬಗೆಯ ಇತರ ಸಹಾಯಕರನ್ನು ರಾಜನ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾಗಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕೊಪ್ಪುವಂತೆ ಧನಂಜಯನು ವರ್ಷವರ, ಕಿರತರು, ಕಿವುಡರು, ಕುಳ್ಳರು,ಮ್ಲೇಚರು, ಅಧೀರರು ಹಾಗೂ ಶಕಾರರನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಉಪಕಾರಿ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಬಾಹ್ಯ ಸಹಾಯಕನನ್ನು ಭರತನು ಯುವರಾಜ, ಸೇನಾಧಿಪತಿ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಮಂತ್ರಿ, ಸಚಿವ, ಪ್ರವದಿವಕ ಹಾಗೂ ಕುಮಾರಾಧಿಕೃತ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಭರತನು ವಿವರಿಸುವಂತೆ ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾದ ವಿಧೂಷಕರಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ನಾಲ್ಕು ರೀತಿ. ನಾಯಕರಿಗೆ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಲಿಂಗಿ-ವೇಷಮರೆಸಿಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿ, ದ್ವಿಜ, ರಾಜಜೀವಿ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಯಇವರು ಕ್ರಮವಾಗಿ ದೇವತೆ, ರಾಜರು, ಮಂತ್ರಿಗಳು ಹಾಗೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ವಿದೂಷಕರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ವಿಧೂಷಕನು, ದೇಹ ಮತ್ತು ವೇಷಗಳು ವಿಕಾರವಾಗಿರುತ್ತಾ, ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆಯಿಂದಲೂ, ವೇಷ-ಭೂಷಣದಿಂದಲೂ, ಗುರುತುಗಳಿಂದಲೂ ಜನರನ್ನು ಹಾಸ್ಯಮಾಡುತ್ತಾ, ಕಲಹವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತ, ಭೋಜನವೇ ತನ್ನ ಪ್ರಧಾನ ಕರ್ಮವೆಂದು ತಿಳಿದಾತ. ವಿದೂಷಕನು ರಾಜನಲ್ಲಿ ಆತನ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಧನಂಜಯನ ಪ್ರಕಾರ ವಿದೂಷಕನು ಹಾಸ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕರ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ತಾದದ್ದು 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ' ದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನು ಅಗ್ನಿ ಮಿತ್ರನೆಂಬ ರಾಜನಿಗೆ ಸಹಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಆತನು ಬಹಳ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ರಾಜನ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಸಾಧಿಸುವಂತೆ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಆತನನ್ನು ನರ್ಮ-ಸಚಿವ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನೇ ಅಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೇ ನೃತ್ಯ-ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ ವಿದೂಷಕನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಣಯ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಸಹಾಯಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಕನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ವಿದೂಷಕನನ್ನು ಪ್ರರ್ಶಿಸಬಹುದಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ.

'ಅಗ್ನಿಪುರಾಣದ' ಕರ್ತೃ, ರುದ್ರಟ, ರುದ್ರಭಟ್ಟ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು, ಭರತಮುನಿಯ ನಂತರದ ಸಮಕಾಲೀನರು ನಾಯಕನ ಸಹಾಯಕನಾಗಿ ನರ್ಮ ಸಚಿವ ಎಂಬ ವಿಧವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ, ಅದರಲ್ಲಿ

ಪೀಠಮರ್ಧ, ವಿದುಷಕ ಹಾಗೂ ವಿಠ ಎಂಬ ಭೇದಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪೀಠಮರ್ದನನ್ನು ನಾಯಕನಂತೆಯೇ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಆತನ ಸಹಾಯಿಯಾದರೆ, ವಿಠನು ನಾಯಕನಿಗಿರುವ ಯಾವ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಿಕ್ಕೊದಾತ. ವಿದೂಷಕನು ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಧನಂಜಯನ 'ದಶರೂಪಕದ'ಪ್ರಕಾರ ನಾಯಕನಾದ ರಾಜನಿಗೆ ಪೀಠಮರ್ದಲಕ್ಷಣದ ಪತಾಕನಾಯಕ ಎನ್ನುವ ಸಹಾಯಕನಿರುತ್ತಾನೆ.

'ಪತಾಕಾನಾಯಕಸ್ತ್ವಾನ್ಯಃ ಪೀಠಮರ್ದೋ ವಿಚಕ್ಷಣಃ

ತಸ್ಯೈವಾನುಚರೋ ಭಕಃ ಕಿಂಚಿದೊನ್ಶ್ಚ ತದ್ಗುಣ್ಯೈಃ'

ಅವನನ್ನು ಅಂಕಣ ನಾಯಕಾ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆತ ನಾಯಕನ ಗೆಳೆಯ, ಬುದ್ಧಿವಂತ, ಕುಶಲಿ, ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಹಕರಿಸುವಾತ, ಅನುಯಾಯಿಯಾಗಿ ನಾಯಕನಷ್ಟೇ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣಗಳುಳ್ಳವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ನಾಯಕನ ಜೊತೆಗಾರನೂ,ಅವನ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ-ಮಾತ್ರ ಕಡಿಮೆಯುಳ್ಳ ಗುಣಗಳುಳ್ಳವನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ;-ರಾಮಾಯಣದ ಸುಗ್ರೀವ, ಮಾಲತೀಮಾಧವದ-ಮಕರಂದ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಾದ-ಆರ್ಯಕ ಕ್ರಮವಾಗಿ, ಮಾಧವ, ಚಾರುದತ್ತರಿಗೆ ಸಹಾಯಕರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ .

'ಏಕವಿಧ್ಯೋ ವಿಟಶ್ಚಾನ್ಯೋ ಹಾಸ್ಯಕೃಚ್ಚ ವಿಧೂಷಕಃ''

ಇಲ್ಲಿ ಧನಂಜಯನು ವಿಠ, ವಿಧೂಷಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪೀಠಮರ್ದನಲ್ಲದೆ ನಾಯಕ ಸಹಾಯಕರು ಇನ್ನಿಬ್ಬರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಒರ್ವ ವಿಧ್ಯೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲಾತ 'ವಿಟ' ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಗಾರನಾದ ಮತ್ತೊಬ್ಬನು 'ವಿದೂಷಕ'ವಿಟನು ಗೀತವಿದ್ಯದಿಗಳಿಂದ ನಾಯಕನನ್ನು ಗೆದ್ದರೆ, ವಿದೂಷಕನು ತನ್ನ ಹಾಸ್ಯ ವಿಕಾರಗಳಿಂದ ನಾಯಕನನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. 'ವಿಠ'ನು ವಿಷಯ ಭೋಗದಿಂದ ಐಶ್ವರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನೃತ್ಯಗೀತಾದಿ ಕಲೆಗಳ ಸ್ವಲ್ಪ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಿಳಿದು, ವೇಶ್ಯಾ ಸಹವಾಸದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣನೂ, ವಾಗ್ಮಿಯೂ, ಲೋಕಪ್ರಿಯನೂ ಆಗಿದ್ದು ಅನೇಕ ಜನರೊಡನೆ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳವನು. ವಿಠನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಹಸನ, ಬಾಣದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕ ಧೀರೋದಾತ್ತನಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವಿಠನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಭವಭೂತಿ ಹಾಗೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದಲ್ಲಿ 'ವಿಠ'ನನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ನಾಯಕನು ರಾಜನಾಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಆತನ ಮಂತ್ರಿ, ರಾಜ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

'ಮಂತ್ರಿ ಸ್ವಂವೋಭಯಂ ವಾಪಿ ಸಖಾ ತಸ್ಯಾರ್ಥಚಿಂತನೇ'' ಧೀರಲಲಿತಾ ನಾಯಕನಿಗೆ ಮಂತ್ರಿಯೇ ಸಖನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಅರ್ಥಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿ ಅಥವಾ ತಾನೇ ಜೊತೆಗಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉದಯನಿಗೆ ಮಂತ್ರಿಯಿದ್ದನು ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಮಂತ್ರಿ ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ರಾಜ್ಯಭಾರ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ

''ಮಂತ್ರಿಣಾ ಲಲಿತಾಃ ಶೇಷಾ ಮಂತ್ರಿಸ್ವಾಯತ್ತಸಿದ್ಧಯಃ''

ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಹಾಯಿಯಾಗಿ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಭಟ್ಟರು, ಸಾಧು-ಸನ್ಯಾಸಿಗಳು

ಇತ್ಯಾದಿ ಎನಿಸುತ್ತಾರೆ.'ಋತ್ವಿತ್ತುರೋಹಿತಾ ಧರ್ಮೇ ತಪಸ್ವಿ ಬ್ರಹ್ಮ ವಾದಿನಃ" ಎಂದು ಧರ್ಮ ಸಹಾಯಕರನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

"ಸುಹೃತ್ಕು ಮಾರಾಟವಿಕಾ ದಂಡೇ ಸಾಮಂತ ಸೈನಿಕಾ"ಎಂದು ನಾಯಕನಿಗೆ ಸ್ನೇಹಿತ, ಕುಮಾರ, ಅರಣ್ಯರಕ್ಷಕ, ಸಾಮಂತರು, ಸೈನಿಕರುಗಳು-ದಂಡದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕರಾಗಿದ್ದರೆ.

ಅಂತಃಪುರೇ ವರ್ಷವರಾಃ ಕಿರಾತಾ ಮೂಕವಾಮನಾಃ

ಮ್ಲೇಚ್ಛಾಭೀರಶತಾರಾದ್ಯಃ ಸ್ವಸ್ವಕಾರ್ಯೋಪಯೋಗಿನಃ।

ಎಂದು ಅಂತಃ ಪುರಸಹಾಯಕರಾಗಿ ವರ್ಷವರ(ನಪುಸಂಕ), ಕಿರಾತ, ಮೂಕ,ಕುಬ್ಜ,ಮ್ಲೇಚ್ಛ, ಆಭೀರ, ಶಕಾರ ಮುಂತಾದವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗುತ್ತರೆ.

ಶಾರದಾತನಯರ ಪ್ರಕಾರ ಪಿತಾಮರ್ದನು'ಪತಾಕ'ಎಂಬ ಅಂಕಣದ ಸಖಿನಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಶೃಂಗಾರ-ನಾಯಕನ ಸುಖೀ-ಸಖನಾಗಿ, ಆತನ ಮುನಿದ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಿಸುವವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ನಂತರದಲ್ಲಿ ಭೋಜ ಹಾಗೂ ಹೇಮಚಂದ್ರ-ಗುಣಚಂದ್ರರು, ಪೀಠಮರ್ಧ, ವಿಠ ಹಾಗೂ ವಿದೂಷಕರನ್ನು ಅಧಮಾ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.(ಹೀನ-ಪಾತ್ರ)ಇದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದ ಕರ್ತೃ ವಿಶ್ವನಾಥರು ನಾಯಕ ಸಹಾಯಕರನ್ನು ಉತ್ತಮ , ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಗುಂಪುಗಳಿಗೆ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಪೀಠಮರ್ದನನ್ನು ಉತ್ತಮನಾಗಿಯೂ. ವಿಠ ಹಾಗೂ ವಿದೂಷಟನನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ರಸ-ಮಂಜರಿಯ ಕರ್ತೃ ಭಾನುದತ್ತನು ನಾಯಕನ ಸಹಾಯಕನಾಗಿ'ಚೇಠ'ನನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ನಾಯನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮಾಲಾತಾರ, ರಜಕ, ತಾಂಬೂಲಿಕ, ಗಾಂಧಿಕ ಮುಂತಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸೇವೆಯ ಮೂಲಕ ಚೇಠರು ತಮ್ಮ ನಾಯಕನನ್ನು ಸಹಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಹಾಯಕನನ್ನು ಇತರೆ ಗ್ರಂಥಗಳಾದ **ಪ್ರತಾಪ ರುದ್ರ-ಯಶೋಭೂಷಣ, ರಸಾರ್ಣವ-ಸುಧಾಕರ, ಸಾಹಿತ್ಯ-ದರ್ಪಣ** ಹಾಗೂ **ಉಜ್ವಲ-ನೀಲಮಣಿಯೂ** ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾದೆ. ಆದರೆ **ಸಾಹಿತ್ಯ-ದರ್ಪಣ** ಮಾತ್ರ ಚೇಠನನ್ನು **ಸಾಧನ ಚತುರ** ಅಥವಾ **ಸಾಧನ ಕುಶಲ** ಎಂಬುದಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಇದರರ್ಥ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ.

'ನರ್ಮ-ಸಚಿವ' ಎನ್ನುವ ಪದ ನಾಯಕನ ಸಹಾಯಕನಾದ ಎಲ್ಲಾ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿ ಧೂತರಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಈ ನಾಲ್ಕು ಸಹಾಯಕರು, ನಾಯಕನ ಶೃಂಗಾರ-ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಾಗ್ಭಟನ ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, 'ಅನುಚರ'ಎಂಬ ಸಹಾಯಕನು ಕೆರಳಿದ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ರೂಪಾಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರು ತಮ್ಮ ಉಜ್ವಲ-ನೀಲಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯಾನರ್ಮಸಖನನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆತ ನರ್ಮ ಸಚಿವನವೀನ ರೂಪ. ಈತ ಐದನೇ ವಿಧವ ನಾಯಕ ಸಹಾಯಕ, ನಾಯಕನ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಗೆದ್ದುಕೊಂಡು ಆತನ ಆಂತರ್ಯದ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಅರಿತವನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಹಿಂದೀ ಕವಿಗಳು 'ಸಖ'ಹಾಗೂ 'ದೂತರ'ವಿಮರ್ಶಾಕ್ರಮ ಪರಿಪಾಲಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕ್ರಿ.ಶ

1631 ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲಾದ ಸುಂದರ ಶೃಂಗಾರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕ್ರಿ.ಶ 1941ರಲ್ಲಿ ಕನ್ಹಯ್ಯಲಾಲ ಪೊದ್ದಾರಾರ 'ಕಾವ್ಯ-ಕಲ್ಪದ್ರುಮ'ವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾದ ಶಖ,ಸಹಚರ ಅಥವಾ ನರ್ಮಸಚಿವರ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಮ್ಮತಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅವರು ಕ್ರಮವಾಗಿ-ಪೀಠಮದ, ವಿಠ, ಚೇಟಕ ಹಾಗೂ ವಿದೂಷಕ.

ಈವರೆಗಿನ 'ನಾಯಕ ಭೇದ' ವಿವರಣೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೆಂದರೆ, ಭಾರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿನ ಧಿರೋದಾತ್ತ, ಧೀರಲಲಿತ, ಧೀರೋದ್ಧಟ, ಧೀರಪ್ರಶಾಂತಗಳಿಗಿಂತ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಧೀರಲಲಿತ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿನ ಉಪಭೇದಗಳಾದ ಅನುಕೂಲ, ದೃಷ್ಟ, ದಕ್ಷಿಣ, ಶಠ ಇವುಗಳೇ ಸಹಕಾರಿ ಎಂಬುದಾಗಿ.

ಮುಂದೆ ಧನಂಜಯನು 'ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ' ಪರಿಚಯಿಸಿರುವ 'ಪ್ರತಿನಾಯಕ'ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರತಿನಾಯಕಾಭಿನಯದಿಂದ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಒತ್ತು ಸಿಗುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರೇ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಮೂಲ ನಾಯಕ ವಿಂಗಡಣೆಯಾದ ಧೀರೋದಾತ್ತ, ಧೀರೋದ್ಧಟ, ಧೀರಲಲಿತ, ಧೀರ ಪ್ರಶಾಂತಗಳನ್ನು ಅವರ ಗುಣ-ಸ್ವಭಾವ. ವೀರ-ಪರಾಕ್ರಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಿರುವುದು ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಾಂಕುರಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂಧಿಸುವ ನಾಯಕ. ಅದು ಶೃಂಗಾರರೂಪದ್ದೂ ಇರಬಹುದು. ಭಕ್ತಿರೂಪದ್ದೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಇಂತಹ ನಾಯಕ ವಿಧಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆತನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಇತರೆ ಅಲಂಕಾರಿಕರಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಉದಾಹರಣೆ ಸಹಿತ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾ: ಭೋಜನ, "ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣ"ದ ಸಾತ್ವಿಕ, ರಾಜಸಿಕ, ತಾಮಸಿಕ, ಸಾಧಾರಣ ಮತ್ತು ಅಸಾಧಾರಣ ನಾಯಕರು ಶಾರದಾತನಯರ "ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶದ" ಪತಿ, ಉಪಪತಿ, ದಿವ್ಯ, ಅದಿವ್ಯ, ದಿವ್ಯಾದಿವ್ಯಾ, ಪ್ರೋಷಿತಪತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಕರು.

ನಾಯಕನಲ್ಲಿನ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಣೆ ಸಹಿತ ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಿ ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವಿವರಿಸಿ, ಆತನ ಧೂತರನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೬

ನಾಯಿಕಾ ನಿರೂಪಣಂ ಮತ್ತು ಸಖೀ ನಿರೂಪಣಂ

ಅಷ್ಟ ನಾಯಿಕೆಯರು



ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ ನಾಯಿಕೆ



ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆ



ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ನಾಯಿಕೆ



ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆ



ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕೆ



ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ನಾಯಿಕೆ



ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾ ನಾಯಿಕೆ



ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ ನಾಯಿಕೆ

'ಅಭಿನಯ, ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಶರೀರವಾದರೆ, 'ನಾಯಿಕಾ' ಆದರ ಜೀವ. ನೃತ್ಯದ ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಸರೇ 'ಹೆಣ್ಣು'-ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಅಲಂಕಾರವಿರಿಸಿ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ, ಅದು 'ನಾಯಿಕಾ' ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ, ಶಿಲ್ಪಿಯ ಕೆತ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಲಬಂಜಿಕೆಯಾಗಿ, ಚಿತ್ರಗಾರನ ಚಿತ್ರದ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಿ, ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನ ರಾಗದ ಇಂಪಾಗಿ, ನಾಟಕದ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಚಾಲನೆಯಾಗಿ, ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯವೇ ಆಗುವವಳೇ -"ನಾಯಿಕಾ". ನಾಯಕಾ ಭೇದಕ್ಕಿಂತಾ, ಕಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹಾಗೂ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರೊಡಗೂಡಿ, ಭರತ ಮುನಿಯಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ನಾಯಕಿಯ ವಿವಿಧಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ, ಬಗೆಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೂ ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ಗುಣ-ನಡತೆಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿ ದೃಷ್ಟಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಯಿಕಾ-ಭೇದಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸಲಾದ ನಾಯಕಿಯರನ್ನು, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ-ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾ, ಉದಾಹಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಆದ್ಯ ಕಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಭರತ ಮುನಿ. ನಾಯಕಿಯ ಎಂಟು ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರೂ ನಾಯಿಕಾವಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಮನೋಕಲ್ಪನೇ-ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಭರತಮುನಿಯ ಪ್ರಕಾರ ನಾಯಕಿಯ ಎಂಟು ಅವಸ್ಥೆಗಳು ವಾಸಕಸಜ್ಜ, ವಿರಹೋತ್ಕಾಂಟಿತಾ, ಸ್ವಾದೀನಪತಿಕಾ, ಕಲಹಾಂತರಿತಾ, ಖಂಡಿತ, ವಿಪ್ರಲಬ್ಧ, ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾ ಹಾಗೂ ಅಭಿಸಾರಿಕ ಎಂಬಿವು. ಭರತನಾಟ್ಯದ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ, ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಎಂಟು ಅವಸ್ಥೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಸ್ಥಾ ನಾಯಕಿಯರ ವಿವರವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆಯೊಂದಿಗೆ, ಹಲವಾರು ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯರನ್ನು ಯಾವರೀತಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ.

<u>ವಾಸಕಸಜ್ಜ</u> :- ಆದ್ಯ ಮೇ ಪ್ರಯವಾಸಕಿ ಇದಿ ನಿಶ್ಚತ್ಯೆಯ
"ಸುರತ ಸಾಮಗ್ರೀಂ ನಜ್ಯೋಕರೋತಿ ಸಾ ವಾಸಕಸಜ್ಜ."

ನಾಯಕಾಗವುನದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಸ್ವಯಂ ಭೂಷಿತೆಯಾಗಿ ಹಾಗೂ ರತೀಶಯ್ಯೆಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಪ್ರಿಯನ ದಾರಿಯನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಾ, ಅವನ ಆಗಮನವನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಾ ನಿಂತಿರುವ ನಾಯಿಕಾ-ವಾಸಕಸಜ್ಜ, ಈಕೆಯು ನಾಯಕರೊಡನೆ ಸಂಗಸುಖವನ್ನು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿರುವವಳು, ಸಖಿಯರೊಡನೆ ಅಥವಾ ಗಿಳಿಯೊಡನೆ ಪ್ರಿಯವಾಕ್ಕುಗಳನ್ನಾಡುವಳು, ಸಡಗರದ ಸುಖ-ಸಂಭೋಗವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ, ಸಂತಸಗೊಳ್ಳುವಳು. ನಾಯಕನ ಊಟೋಪಚಾರಗಳ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಳು. ಬಾರಿ ಬಾರಿಗೂ ಬರುವ ಹಾದಿ ನೋಡುತ್ತಾ, ದೂತಿಯನ್ನು ಕರೆದು ಅವನ ಕುರಿತಾಗಿ ಕೇಳುವಳು. ತಲೆಬಾಗಿಲಲ್ಲೇ ನಿಂತು ತಲೆದೂಗುವವರೆಗೂ ನಾಯಕನ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುವವಳು. ಸಂಪ್ರಾಪ್ತ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾಳೆ :-"ಕೈ ಬಳೆಗಳನ್ನು ಎನಗೆ ತೊಡಿಸಬೇಡ, ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ರತ್ನಕವಕಗಗಳು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಈ ಕಂಠಮಾಲೆ ಭಾರವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದೇನು ಫಲ? ಹೊಸದಾಗಿ ಮಾಡಿಸುವ ಒಂದೆಳೆಯ ಹಾರವನ್ನು ತನ್ನ ಕುತ್ತಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಿಸು. ಸುರತೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಒಡವೆಗಳ ಅಲಂಕಾರ ಶೋಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲವೂ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವುವು.

ಸ್ವೀಯಾ, ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ, ಪರಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ ಅವಸ್ಥೆಯಾಗಬಹುದು. ಈ ಭೇದಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿಮರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ ನಾಯಿಕೆಯಡಿ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮಾ ಭೇದಗಳಿವೆ.

ಉತ್ತಮ ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ :- 'ಮನೋರಥ ಸಖಿ ಪರಿಹಾಸ ದೂತೀ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಾಮಗ್ರಿ ಸಂಪಾದನ ಮಾಗವಿಲೋಕನಾದಯ" ನಾಯಕನ ಸಂತಸ-ಸಮಾಧಾನಕ್ಕಾಗಿ ಅಲಂಕಾರಿತಳಾಗಿ, ನಾಯಕಾಗಮನಕ್ಕೆ ಸಖಿಯನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಇಬ್ಬರ ಬರುವಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಾ, ಭವಿಷ್ಯದ ಸುಖವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸಂತೋಷಪಡುವಳು.

ಮಧ್ಯಮ ವಾಸಕಸಜ್ಜ : ನಾಯಕನಿಂದ ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ದೊರೆತ ಆಭರಣಾದಿ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಇದಿರು ನೋಡುತ್ತಾಳೆ.

ಅಧಮಾ ವಾಸಕಸಜ್ಜ : ನಾಯಕಾಗಮನದ ನಂತರವೂ ಸಹಜಾಲಂಕಾರದಲ್ಲೇ ಇರುವಾಕೆ ಅಧಮಾ.

ವಾಸಕಸಜಾ ನಾಯಿಕೆ ಎಂಟು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತಾಳೆ : ಅವು ಮೋಹಿನಿ, ಜಾಗ್ರತಿಕ, ರೋಧಿತಾ, ಮಥೋತ್ಕಿತಾ, ಸುಪ್ತಿಕಾ, ಚಕಿತಾ, ಸುರ್ಮ, ಉದ್ವೇಶ ಎಂಬಿವು.

ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಧಿ :-

1) 'ತೆರುವಿಲ್ ವಾರೋನೋ" ಎಂಬುದು ಮುತ್ತುತಾಂಡವರ್‌ರವರ ಕಾಮಾಚ್ ರಾಗ, ರೂಪಕತಾಳದ ರಚನೆ. ಮನ್ಮಥ ಸಂಹಾರಿ ಹಾಗೂ ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರಿಯಾದ ನಟರಾಜನು ಎನ್ನ ಮನೆಯೆದುರು ನಡೆದುಬಂದಾಗ, ತಲವಾಗಿಲಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಎನ್ನೊಡನೆ ಎರಡು ಪ್ರಿಯವಾಕ್ಕುಗಳನ್ನಾಡನೆ? ಎನ್ನನ್ನು ಪ್ರೇಮದಿಂದ ದೃಷ್ಟಿಸಲಾರನೇ ಜಯಶೀಲನಾದ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ನಾನು ಭಾವೋದ್ರೇಕಗೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಚಿದಂಬರ ಕ್ಷೇತ್ರದಿ ನೃತ್ಯ ಮಾಡಿದ ದೇವಾದಿ ದೇವ ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬರಲಾರನೇ ಎಂದು, ನಾಯಿಕೆಯು ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾತುರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು.

2) ಶಂಕರಾಭರಣಂ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿತಗೊಂಡ ಮುವ್ವಲೂರು ಸಭಾಪತಿ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರ 'ದರಿಜೂಚುಚುನ್ನಾದಿ'ಯಲ್ಲಿ , ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆಯು, ಸಜ್ಜೆಯನ್ನು ಸಜ್ಜೆಗೊಳಿಸಿ, ಚಂದನವನ್ನು ತೈಯ್ದು, ಕಂಪಿನ ಹೂವಿನ ಹಾರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ, ಮನೋಭಿಲಾಷೆಯ ಊಟೋಪಚಾರಗಳನ್ನೂ ತಯಾರಿಟ್ಟು, ನಾಯಕನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗುವಂತೆ ಅಲಂಕೃತಗೊಂಡು ಕಾದಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಆಕೆಯ ಸಖಿ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಪದಂನಲ್ಲಿ ಮನೋಜ್ಞನಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಸಖಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ನಾಯಕಿಯು ಕನ್ಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಮನದಾಳದಿಂದ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಒಲುಮೆ ಇಟ್ಟಿರುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಚಂದ್ರ ಕಿರಣಗಳು ಆಕೆಯ ಪ್ರಣಯ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ಕೆದಕಿ ಉಂಟಾದ ಕಾತುರತೆಗೆ ಇಂಬು ನೀಡಲು, ನಾಯಕನು ಶೀಘ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತಮ ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆಯಾದ ನಾಯಕಿಯ ಸಂಗಕ್ಕೆ ತೆರಳಲು, ಸಖಿ ಮನವಿ ಮಾಡುವುದು ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ ನಾಯಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನೃತ್ಯ ಬಂಧ.

3) ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ "ನಾನಾಗೆ ವರುವೇನೋ ದುರೈತಂ, ಇಂಗೆವರುವಾರೋ" ಭೈರವಿ ರಾಗ, ರೂಪಕತಾಳ ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕಾಯು ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನಃವಿಸುವುದೆಂದರೆ -" ನಾಯಕನೇ ಇತ್ತ ಬರುತ್ತಾನೋ ? ಅಥವಾ ನಾನು ಅತ್ತ ತೆರಳಬೇಕೋ? ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಹಾಗೂ, ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆಯು ಬಹಳ ಹೊತ್ತಿನಿಂದ ಅಲಂಕೃತಳಾಗಿ ಕಾದಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಆತನಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲು.

4) ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ರಚನೆಯಾದ "ಗೀತಾಗೋವಿಂದ"ದಲ್ಲಿ ಷಷ್ಠಃ, ಸರ್ಗ ೬ "ಪಶ್ಯತಿ ದಿಶಿ ದಿಶಿ" ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ, ರಾಧೆಯು ಮೊದಲು ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆಯಾಗಿ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಬಾರದಿದ್ದಾಗ ಮನನೊಂದು ವಿರಹಿಣಿಯಾದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮನೋಜ್ಞ ಅಭಿನಯ ಮುಖೇನ ರೂಪಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

5) "ಇದೇನೇ ಸಖಿ" ಎಂಬ ಜಾವಳಿ ಬೇಹಾಗ್ ರಾಗ, ಆದಿತಾಳ- ವೆಂಕಟಾದ್ರಿ ರಾಮ ರಾಮ ರಾವ್ ಇವರುಗಳಿಂದ ರಚಿಗೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಮೊದಲೆರಡು ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕಾ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. ನಾಯಕನು ನಾಯಕಿಯಲ್ಲಿಗೆ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬರದೆ ಉಳಿದನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನಭಾವದಿಂದ ಕುಳಿತಿರುವ ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ರಸಿಕರು ಜಾವಳಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.

ವಾಸಕ ಸಜ್ಜಾ :-

ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ	-	ರತಿ, ಹರ್ಷ/ಅಭಿಲಾಷೆ.
ಅವಸ್ಥೆ	-	ಅಭಿಲಾಷೆ, ಚಿಂತಾ, ಅನುಸ್ಮೃತಿ, ಗುಣ ಕೀರ್ತನ
ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ	-	ಹಾಸ (ಸ್ಮಿತ, ಹಸಿತ, ವಿಹಸಿತ), ವಿತರ್ಕ, ಇಚ್ಛಾ, ಗರ್ವ, ವಿನೋದ (ಸಖಿಯೊಂದಿಗೆ), ಪ್ರಲಾಪ (ದೂತಿಯೊಡನೆ), ಚಿಂತಾ, ನಿಃಶ್ವಾಸ, ಮಾಧುರ್ಯ
ಅಲಂಕಾರ	-	ವಿಲಾಸ, ಲೀಲಾ, ವಿಭ್ರಮ.

ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ಉತ್ಕಾ ನಾಯಿಕಾ : ನಾಯಕಿಯ ಬಳಿ ಹೋಗಲು ಪ್ರಿಯನಿಗೆ ಮನಸಿದ್ದರೂ ಅವನು ಆಕಸ್ಮಿತನಾಗಿ ತನ್ನ ಬಳಿ ಬರಲು ತಡಮಾಡಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಮಿತ್ರರ ಬಲವಂತ, ವ್ರತದ ದಿನ, ಮನಸ್ತಾಪದ ನಿಮಿತ್ತ, ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಸವತಿಯರ ತಂತ್ರ, ನೆರೆತುಂಬಿದ ತೊರೆ, ಕತ್ತಲೆಯ ಗಾಢತೆ, ದಾರಿ ತಪ್ಪಿದುದು, ತನ್ನ ಸಂಯಮ ಅಥವಾ ನಾಯಕಿಯ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಪರೀಕ್ಷೆ, ಮರೆವು, ಪಂಚಭೂತಗಳು, ಮಿತ್ರಾಗಮನ, ಚೆಲುವೆಯ ಸುಂದರಿಯ ಸಹವಾಸವೇ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಂಶಯದಿಂದ ಮನಕುದಿಯುವವಳು ಅಥವಾ ಬಾರದೇ ಇದ್ದುದಕ್ಕಾಗಿ ದುಃಖಿಗೊಂಡವಳು - ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ. ವಿರಹೋತ್ಕಾಂಠಿತಾ ಭಾವವನ್ನು ಸ್ವೀಯಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪರಕೀಯಾ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯರ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಕಾರ್ಯ ವಿಳಂಬಿತ ಸುರತ - ಕೆಲಸದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಸೇರುವಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವುದು.

ಅನುತ್ಪನ್ನ ಸಂಭೋಗ - ಸಮಯೋಗ ಸಂಭವಿಸದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ವಿರಹವಲ್ಲಿರುವುದು.

ಈ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿರಹೋತ್ಕಾಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂತಾಪ, ದೇಹ ಕ್ಷೀಣ, ನಿದುಸುಯ್ಯು, ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರುತ್ಸಾಹ, ಕಣ್ಣೀರು, ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ವೇದನೆ ತೋರ್ಪಡಿಸುವುದು, ಉಟ್ಟ ಉಡುಗೆಯನ್ನು

ನಿಷೇಧಿಸುವುದು, ಪುಷ್ಪಹಾರವನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆಯುವುದು, ದೀಪ ನಂದಿಸುವುದು. ಪ್ರಿಯ ಬಂದನೆಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಬಾಗಿಲ ಬಳಿಗೆ ಬರುವುದು ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅಂಗಹಾರಗಳ ಮೂಲಕ, ಔಚಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ಪದಂ ಹಾಗೂ ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಉತ್ತಮ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ : ನಾಯಕನು ದೂರಹೋದ ಮರುಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಮಧ್ಯಮಾ ವಿರೋತ್ಕಂಠಿತಾ : ನಾಯಕನು ತನಗೆ ಬೆನ್ನು ಹಾಕಿದ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಜ್ಞಾನತಪ್ಪಿ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ದರ್ಶನ ಅನುತಾಪಿತಾ, ಶ್ರವಣ ಅನುತಾಪಿತಾ, ಚಿತ್ರ ಅನುತಾಪಿತಾ, ಸ್ವಪ್ನ ಅನುತಾಪಿತಾ ಎಂಬ ವಿಧಗಳಿವೆ.

ಅಧಮ ವಿರೋತ್ಕಂಠಿತಾ : ನಾಯಕನ ವಿರಹದ ವ್ಯಸನ ಕೊಂಚ ಕೊಂಚವಾಗಿ ಅವಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವುದು

ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ವಿಧಗಳು : ದುರ್ಮತಿ, ವಿಕಲಾ, ಸ್ತಬ್ಧಾ, ಉಚ್ಚಕಿತಾ, ಅಚೇತನಾ, ಸುಖೋತ್ಕಂಠಿತಾ, ಮುಖರಾ, ನಿರ್ಬಂಧಾ.

ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ವಿಧಿ

ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ : ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳರು ಅಠಾಣ ರಾಗ, ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ "ವಲಪುತಾಳ"ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯು, ನಾಯಕನನ್ನು ಅಗಲಿ ಪಡುತ್ತಿರುವ ವಿರಹ ವೇದನೆಯನ್ನು ಸಂವೇಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತೆಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. 'ವಸಂತ ರಾಜನಂತೆ ಮೋಹನನಾದ ಎನ್ನ ನಾಯಕ, ಎನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬರಲು ತಡ ಮಾಡುವುದು ಸರಿಯೆ? ಈ ವಿರಹವನ್ನ ನಾ ಹೇಗೆ ತಾಳಲಿ. ಕರುಣಾಸಾಗರನೆಂದು ಆತನನ್ನು ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ನಂಬಿದೆ. ಈಗ ಕಾಮಶರವು ಎನ್ನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಭಾವೋದ್ರೇಕಗೊಳಿಸುತ್ತಿದೆ. ಎನ್ನನು ಕಾಮಮತ್ತಾಗಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸಖಿ, ನನ್ನ ವಿಧಿಯ ನೋಡು? ಪದಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಈ ಭಾವವು ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯನ್ನು ಪರಚಿಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಪಾದಾರಿ ವರುಗುಡು' ಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗ-ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ವಿರೋಹೋತ್ಕಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯ ವೇದನೆಯ ಪರಿ ಸವಿರಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿದೆ. ಅಪರೂಪದ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಯಕಿಯು ತನ್ನ ಸಖಿಯನ್ನು ನಾಯಕನೆಡೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಕರೆತರಲು ಪೀಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಿರಹೋತ್ಕಾಠಿತಾವಸ್ಥೆಯ ವಿವಿಧ ಮನೋವಿಕಾರಗಳಿಗೆ ಈ ಪದಂನ ಚರಣಗಳು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ ಎಂದರೆ 'ಅಯ್ಯಯೋ ವೇಗತಯನ" ಇಲ್ಲಿ ಭೂತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ ಆಗಿದ್ದು, ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿರಹದಿಂದ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯಾಗಿರುವ ಸಂಪೂರ್ಣಾವಸ್ಥೆ, ಸ್ವೀಯೆಯೂ, ಪ್ರೌಢೆಯಾ ಆದ ನಾಯಿಕೆ ಸುರತಪ್ರಿಯಳಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಇತರೆ ಪದಂಗಳಾದ 'ನೇತ್ರುವರೇನ್ ಎಂದ್ರು'ನಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬಾರದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹುಡುಕಿ ಕಂಗಾಲಾಗಿ, ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ರತಿಭೋಗದ ಆನಂದವನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಂಡು, ಮರುಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಅಂತೆಯೇ 'ಅಂಚಿಕೆ ಮದನರೈ', 'ಆದಿ ಆದಿ','ತರುಣಿ ಓನ್' ಗಳಲ್ಲಿ ಕಮಲವದನ ನಾಯಕನಾಗಿ ಎನ್ನ ಮರೆತೇ ಬಿಟ್ಟನೇ ಎಂದು ಅಚ್ಚರಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ನಾಯಕನಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕಳಾಗಿರುವ ವಿಚಾರ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಮನಮುಟ್ಟುವ ಅಷ್ಟಪದಿ 'ನಿಂದತಿ ಚಂದನ ಇಂದು ಕಿರಣಮನು'ರಲ್ಲಿ ಸುಗಂಧ, ಮುಂದ ಮಾರುತ, ಬೆಳದಿಂಗಳು, ಹೂವುಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಿಗುಪ್ಸೆ ತೋರಿ, ಹಿಂದೆ ಸುಖದವು ಈಗ ಹೇವರಿಕೆ ತಂದ ಬಗ್ಗೆ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆ ಮರಗುತ್ತಾಳೆ.

ಅಂತೆಯೇ '; ಕೋಯಿ ಕಹಿಯೋರೇ' ಎಂಬ ಮೀರ ಭಜನೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿಗೆ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ, ಹಕ್ಕಿಯಂತೆ ಹಾರಿ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿಗೆ ತಲುಪಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಕ್ಕೆ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕಳಾಗಿ ಹತಾಶೆಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ.

ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳರ 'ಪನಿಮದಿ ಮುಖಿಬಾಲೆ' (ಆಹಿರಿ ರಾಗ -ಖಂಡ ಛಾಪು) ಮತ್ತು 'ವಲಪುತಾಲ' ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯ ಪರಮೋಚ್ಚ ವೇದನೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ವಿರಚಿತ ಹುಸೇನಿ ರಾಗದ ಪದಂ 'ಅಲಿಗೀತಿ ಭಾಗ್ಯಮಾಯೆ'ಯಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯಳೂ, ಮಾಧ್ಯಮಳೂ ಆದ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಗುಟ್ಟಾದ ಪ್ರಣಯದಲ್ಲಿ ಇರುವಾಕೆ. ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಕಲಹದಲ್ಲಿ ದೂರ ಉಳಿದಿರುವ ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂತೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ, ಅವನಿಗಾಗಿ ಬಿತ್ತರಿಸಿ ಬರುವ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಅದುಮಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕಳಾಗಿ ಮರುಗಿದ್ದಾಳೆ.

ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನ ಪದಂ ಆದ 'ವಲಪನೀ ದೆತುವಂಟಿ' ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ ರಾಗ-ದಲ್ಲಿ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯೂ ಮಧ್ಯಮಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಆಕೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ. ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯು ಮುಕ್ತವಾಗಿ, ತನ್ನ ವಿರಹ ವೇದನೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಾ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸೂಕ್ತವಾದ ಪದಬಂಧ.

ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆ :

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ	-	ರತಿ, ಚಾತ್ಸುಕ್ಯ, ಚಿಂತಾ,
ಅವಸ್ಥಾ	-	ಅಭಿಲಾಷಾ, ಚಿಂತಾ, ಅನುಸ್ಮೃತಿ, ಉದ್ವೇಗ
ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ	-	ಚಿಂತಾ, ಉದ್ವೇಗ, ಪ್ರಲಾಪ, ಸಂಭ್ರಮ, ಚಾತ್ಸುಕ್ಯ, ವಿಷಾದ, ತ್ರಾಸ, ವೇಪಥು, ಅಶ್ರು.

ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ನಾಯಿಕೆ : ನಾಯಕನು ಸಂಕೇತ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರದೆ ಯಾವಾಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅವಮಾನ ಪಡಿಸುವನೋ ಆ 'ಸ್ತ್ರೀ' ವಿಪ್ರಲಬ್ಧೆ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಿಪ್ರಲಬ್ಧೆ ನಾಯಕನಿಂದ ವಂಚಿತಳಾಗಿರಬಹುದು. 'ಪುಷ್ಪಗಳು ಬಾಣಗಳೇ ಆಗಿ ನನ್ನನ್ನು ವ್ಯಥೆಗೊಳಿಸುತ್ತಿವೆ. ಸುವಾಸನೆ ದುರ್ಗಂಧವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮನೋಹರನಾದ ಲತಾಕುಂಜಗಳೀಗ ಅಗ್ನಿಕುಂಡಗಳಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೂದೋಟ ಭಯಾನಕ ಅರಣ್ಯವೆನಿಸಿದೆ. ಚಂದ್ರಕಿರಣಗಳು ಜ್ವರದಂತೆ ಅವಳ ಮೈಯನ್ನು ಸುಡುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರೇಮ ಅವಳ ಹೃದಯವನ್ನು ವ್ಯಾಘ್ರಮುಷ್ಠಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದಿದೆ. ಗೀತಾದಿಗಳು ಬೈಗಳಂತೆ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ತಾಂಬೂಲಕ್ಕೆ ವಿಷದ ರುಚಿ ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು. ರತ್ನಹಾರವೂ ಅವಳ ಮೈಯನ್ನು ಕಾದ ಸಲಾಕೆಯಂತೆ ಸುಡುತ್ತಿದೆ"

ಆಸೆ ತೊರೆದವಳು, ಮನಸ್ಸು ಕುಂದಿದವಳು, ನಿಡುಸುಯ್ಲು, ದೇಹಾಯಾಸದಿಂದ ಬಳಲಿಕೆ, ಕಣ್ಣೀರು, ವಿನಾಕಾರಣ ಭೀತಿ, ಮೂರ್ಛೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ವಿಪ್ರಲಬ್ಧೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಸ್ವೀಯಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಾಗಲ್ಭ, ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾವಸ್ಥೆಗೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ನಾಯಕ ವಂಚಿತ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ :- ನಾಯಕನಿಂದ ವಂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ಕ್ರೋಧಾಪಮಾನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದು.

ಸಖೀವಂಚಿತಾ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ :- ತನ್ನ ಸಖಿಯೇ ವಂಚಿಸಿದಕ್ಕಾಗಿ ಕ್ರೋಧಾಪಮಾನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದು.

ಉತ್ತಮ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ : ನಾಯಕನು ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗ ಮಾಡಿದ ವಿಷಯ ತಿಳಿಯದೇ ಆತಂಕಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮಾ : ನಾಯಕನು ತನಗೆ ಅಪ್ರಿಯವೆಸಗಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೊರಗಿ ಅವಮಾನಿತಗಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ವಿಪ್ರಲಬ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ವಿಧಗಳು : ವಿಫಲ, ಪ್ರೇಮಮತ, ಕ್ಲೇಶ, ವಿನೀತ, ನಿರ್ದಯ, ಪ್ರಖರ, ದುತ್ಯಾಧಾರ, ಭೀತ.

ವಿಪ್ರಲಬ್ಧೆ :

ಶ್ರೀ ಸಬ್ಬರಾಮ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರ 'ನೇತ್ರು ವರೇಂದ್ರು' ಪಂತುವರಾಳಿ ರಾಗ, ಚಾಪು ತಾಳದಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧಗೊಂಡ ಪದಂ. ಇಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿ, ಸಂಕೇತ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುವುದಾಗಿ ಮಾತುಕೊಟ್ಟು ನಾಯಕನು ಬಾರದುದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಯಕಿ ನಿರಾಶೆಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಸೊಗಸಾದ ಸಂವಾದ ಮಾಡಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಹೋಗಲು ಬಿಟ್ಟದುಕ್ಕಾಗಿ ನಾಯಕಿ, ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ದೂಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಧರ್ಮಪುರಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರ ರಚನೆಯಾದ ಜಾವಳಿ 'ಸಖೀ ಪ್ರಾಣ'(ಸೆಂಜುರುಟಿ ರಾಗ ಆದಿತಾಳ) ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ನಾಯಕನು ಭಾಷೆ ಕೊಟ್ಟು, ತಿಳಿಸಿದ ಸಂಕೇತ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಉಳಿದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗ ಮಾಡಿದ ವಿಚಾರವೂ ನಾಯಕಿಯ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ವಿಪ್ರಲಭೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

"ಚೇಲಿನೆನೆಟ್ಲು" ಪರಸ್ ರಾಗ -ಆದಿತಾಳವು ಚಿನ್ನಯ್ಯ ಅವರ ಜಾವಳಿ. ವಿಪ್ರಲಬ್ಧೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ನಾಯಕಿಯು ಖಿನ್ನಳಾಗಿ ಹಾಗೂ ಕೋಪೋದ್ರೇಕಳಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಪೂರೈಸದಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಮಿಲನವು ಏರ್ಪಡುದೇ ಇರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ದುಸ್ಸಾಹಗೊಂಡರೆ, ನಾಯಕನು ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗ ಮಾಡಿದುದಕ್ಕಾಗಿ ಸಿಟ್ಟು, ಮತ್ಸರಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಭಾವ ಹೊಂದುತ್ತಾಳೆ.

ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ಅಷ್ಟಪದಿ "ಯಮಿಹೇ ಕಿಮಿಹೇ ಶರಣಂ"ನಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯು ನಾಯಕನ ಹಾಗೂ ಸಖಿಯ ವಂಚನೆಯ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನೊಂದು, ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ಯೌವ್ವನವನ್ನು ನಿರರ್ಥವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮನ್ಮಥನ ಪುಷ್ಪಶರಗಳು ಆಕೆಯನ್ನು ಚುಚ್ಚುತ್ತಿವೆ. ನಾಯಕನ ಸಂಗದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸುಖವು, ನಾಯಕನ ಅಗಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದುಗುಡ ತಂದಿದೆ.

ಅಂತೆಯೇ 'ವಲಿಪುಪಾಳ ವಾಸಮಾ' ಎಂಬ ಪದಂನಲ್ಲಿ ಪದ್ಮನಾಭನ ಗರ್ವಿತ ಪ್ರಿಯೆಯಾದ ನಾಯಕಿ ಈಗ ಕಪಟಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ, ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿನ ನಾಯಕನ ಮೃದು ಸ್ವಭಾವದ ವಿಶ್ವಾಸದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮಾರು ಹೋದುದಕ್ಕಾಗಿ ಅಚ್ಚರಿ ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಅರೆ ಗಳಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದು ವರ್ಷದಂತೆ ಕಳೆಯುತ್ತಾ, ಆತನು ಯಾರೊಡಗೂಡಿ ಸಂತಸದಲ್ಲಿರುವನೋ? ಎಂದು ಪರಿತಪಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

ಅಂತೆಯೇ 'ನೇತ್ರಾಂದ್ರಿ ನೇರತ್ತಿಲ್' ಮತ್ತು ಸಾರಂಗಪಾಣಿ ವಿರಚಿತ 'ಅಲುಕಚೇಸಿ'ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಡುವ ನೆನಪುಗಳಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧೆಯು ವರ್ಣಿತಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ.

ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ನಾಯಿಕಾ :-

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ	:	ರತಿ, ಶೋಕ
ಅವಸ್ಥಾ	:	ಉದ್ವೇಗ, ವಿಲಾಸ, ಉನ್ಮಾದ, ವ್ಯಾಧಿ, ಮರಣ
ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ	:	ಚಿಂತಾ, ಖೇದ, ನಿವೇದನ, ಚಾತ್ಸುಕ್ಯ, ಮೋಹ, ನಿರ್ವೇದ, ವ್ಯಾಧಿ, ತ್ರಾಸ, ವಿಲಾಪ, ಅಶ್ರು.

ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆ : ಖಂಡಿತಾ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕಡಿಯುವುದು, ಖಂಡಿಸುವುದು, ಚೂರು ಮಾಡುವುದು ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ನಾಯಕನು ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಭೋಗ ಮಾಡಿದ ಗುರುತುಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ. ಆ ದೃಷ್ಟನಾಯಕನ ಬಗ್ಗೆ ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ 'ಖಂಡಿತೆ' ಎನಿಸುವಳು.

ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ನಿರುತ್ಸಾಹ, ಖಿನ್ನತೆ, ನಿದ್ರೆ, ದಣಿವು, ಆಲಸ್ಯಗಳಿದ್ದುದನ್ನು ನೋಡಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬಾಕೆಯೊಡನೆ ಸರಸವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅವು 'ಖಂಡಿತ'ಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟು ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೂ, ಅಥವಾ ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದರೂ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವನಲ್ಲ ಈ ವಂಚಕ ಎಂಬ ಮಾತ್ಸರ್ಯದಿಂದ ಸಂಘರ್ಷ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. 'ನೀನು ಜೀವಿಸಿದರೆ ನನಗೆ ಜೀವ. ನಿನ್ನ ದಾಸ ನಾನು, ನನಗೆ ಪ್ರಿಯಳು ನೀನು' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಪರೀತವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದರೆ ವಿಪ್ರಿಯ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಸವತಿಯ ಕಡೆಯಿಂದ. ಆಕೆಯೊಡನೆ ನಡೆದ ಸುರತ ಚಿಹ್ನೆಗಳಿಂದ ಬಂದು ಪ್ರಿಯ ತನ್ನ ಸುದೈವವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡರೆ ಸಿಟ್ಟು ಉದ್ಭವಿಸುವುದು.

'ಖಂಡಿತೆ'ಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿ, ಅನ್ಯಸ್ತ್ರೀಯ ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಚಿಹ್ನೆಯಿಂದ ಕಾಣುವಳು. ಮಾತಾಡದೆ, ಮುಖ ತಿರುಗಿಸಿ, ಗಂಟಲು ಕಟ್ಟಿದವಳಾಗಿ, ಕಣ್ಣೀರುಗರೆಯುತ್ತಾ, ಗೊಣಗಾಟ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ವ್ಯಸನ ಕೂಡ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು, ಮೌನವಾಗಿದ್ದು ಕೋಪವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಸ್ವಕೀಯಾ. ಪರಕೀಯಾ. ಸಾಮಾನ್ಯ. ಧೀರಾ ಅಧೀರಾ, ಧೀರಾಧೀರ ನಾಯಿಕೆಯರ ಮೂಲಕ ಖಂಡಿತಾವಸ್ಥೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಉತ್ತಮಾ ಖಂಡಿತಾ : ನಾಯಕನ ತಪ್ಪಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರ ಕೋಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಮಧ್ಯಮಾ ಖಂಡಿತಾ : ನಾಯಕನ ತಪ್ಪಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಕೋಪಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಅಧಮಾ ಖಂಡಿತಾ : ಕಾಂತನ ತಪ್ಪಿಗಿಂತಲೂ ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಕೋಪಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಖಂಡಿತಾ ವಿಧಗಳು : ನಿಂದಾ, ಕ್ರೋಧಾ, ಭಯಾನಕ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಮುಗ್ಧಾ, ಕಂಪಿತ, ಸಂತಪ್ತ.

ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆ :

'ಇದ್ಯೆ ವೀಡಾ' ಎಂಬ ಸುಬ್ರರಾಯ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರ ಸಾವೇರಿ ರಾಗ -ರೂಪಕ ತಾಳದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಇಂತೆಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪುರಾವೆಗಳಿಗೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ನನಗೆ ಏನು ಸಾಕ್ಷಿ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ನೂರಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ಒಲೈಸಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಡ, ಈವರೆಗೆ ಇತರೆ ಹೆಂಗಳೆಯರೊಡನೆ ಅತ್ಯಾನಂದದಿಂದ ಕಳೆದು, ನನ್ನನ್ನು ಮೋಡಿ ಮಾಡಲು ಬಂದಿರುವೆಯಾ? ನಿನ್ನ ಕಾಯದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಕಾಮಕೇಳಿಯ ಕತೆಗಳು ನನ್ನನ್ನು ಮೂದಲಿಸುತ್ತಿವೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಸಾಕ್ಷಿ ಉಂಟೆ? ಎಂದು.

ಮತ್ತೊಂದು ಉಚ್ಚವಾದ ಉದಾಹರಣೆ ಎಂದರೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಪದಂ - "ಇಂದೆಂದು ವಚ್ಚಿತ್ತಿವಿರಾ? (ರಾಗ ಸುರುಟಿ -ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ) ನಾಯಕಿಯ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಮೀರಿ, ಹೊತ್ತು ಕಳೆದು ಬೆಳಗಾದನಂತರದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗಡ ಸಂಭವಿಸಿದ ರತಿಕ್ರೀಡೆಯ ಗುರುತುಗಳಿಂದ ಸಂಕೋಚ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಖಂಡಿತೆಯಾದವಳು ಇಂತೆಂದು ವರ್ತಿಸಿದ್ದಾಳೆ. 'ಅದೇನು, ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿರಿ, ಆ ನಳಿನಾಕ್ಷಿಯ ಮನೆ ಈ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಲ್ಲಾ? ಹೋಗಿ ಹೋಗಿ ಎಂಬುದಾಗಿ ಅಣಕಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಮನೋಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಪದಂ ಅವಕಾಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

- ಅಂತೆಯೇ ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗದ ' ಎಲ್ಲರನ್ ಅರಿವೆನ್' ಸಹನಾ ರಾಗದ 'ಇನಿ ಎನ್ನ ಪೆಚ್ಚಿರಿಕ್ಕುಡು', ಕಾಂಭೋದಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ 'ಇದು ಕಾಣು ಇಂದ ಚಾತುರ್ಯ ವಾರ್ತೆಕಲ್ ' ಎಂಬ ತಮಿಳು ಪದಂಗಳು ಶ್ರೀ ಸುಬ್ರರಾಮ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರ ರಚನೆಗಳು. ಇವು ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಕಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಮೂಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಸೂಕ್ತ.

-ಜಯದೇವ ಕವಿಯ 'ಯಾಹಿ ಮಾಧವ' (ಸಿಂಧುಭೈರವಿ ರಾಗ, ಆದಿತಾಳ)ದಲ್ಲಿ ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯಾದ ರಾಧೆಯ, ಗುಣಸ್ವಭಾವದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಚಯ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಒಂಟಿಯಾಗಿ ರಾತ್ರಿಯನ್ನು ಕಳೆದ ರಾಧೆಯು ಕಾಮನಬಾಣದಿಂದ ಜರ್ಜರಿತೆಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮುಂದೆ ಅಪರಾಧಿಯಂತೆ ನಿಂತಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. 'ಹೊರಗೆ ನಿನ್ನ ಮೈ ಹೊಲಸಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮನಸ್ಸು ಹೆಚ್ಚು ಹೊಲಸಾಗಿರಬೇಕು, ಮಾಧವ.... ' ಆಗ ರಾಧೆಯ ಸಿಟ್ಟು ಬೆಂಕಿಯಾಗಿ ಹೊಗೆಯಾಡುತಿತ್ತು. ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯದ, ಅಮೃತದಂತೆ ಸಿಹಿಯಾದ, ಖಂಡಿತಾ ಯುವತಿಯ ಅಳುನಡಿಗಳನ್ನು ಜಯದೇವನ ಬಣ್ಣನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಜ್ಜನರು ಕೇಳಿರಿ ಎಂದು ಅಷ್ಟಪದಿಯು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ರಾಧೆ ನೋವಿಗಿಂತಲೂ ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ಸೊರಗಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆಯಾಗದಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಖಂಡಿತಾವಸ್ಥೆಯ ಉತ್ತಮ ರಚನೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ.

-ಮಾಧ್ಯಮಾ -ಖಂಡಿತಾಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು, ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ ರಾಗದ 'ದೊಂತರಾ ವಿಡೆಮತೊ'ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ತಪ್ಪನ್ನು ಅರಿತು, ನಿಷ್ಕರುಣೆಯಾಗಿ ಹೊರ ಹೋಗಲು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಂತೆಯೇ ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂ ಮುಖಾರಿ ರಾಗದ 'ಚಾಲು ಚಾಲು ಈ ಚಿನ್ನಾಲತೋ'ದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ ಅಥವಾ ಅಧಮಳಾದ ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಕಿಯು ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗದ ಕುರುಹುಗಳಿಂದ ನಡು ಮಧ್ಯಾನ ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ

ನಾಯಕನನ್ನು ತನ್ನ ಹತ್ತಿರ ಬರದಿರಲು ಎಚ್ಚರಿಸುವುದು, ಕೋಪದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅತಿ ಸುಂದರ.

ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆ :

ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ	-	ರತಿ, ಈರ್ಷ್ಯಾ/ಮಾನ
ಅವಸ್ಥಾ	-	ಉದ್ವೇಗ, ವಿಲಾಪ, ವ್ಯಾದಿ, ಮರಣ
ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ	-	ಶಂಕಾ, ವೈಮನಸ್ಯ, ವಿಪ್ರಿಯ, ಮನ್ಯ, ಪ್ರಭೋದ, ವಿಭ್ರಮ, ಮೋಹ, ವಿಷಾದ, ಅಶ್ರು, ಪ್ರಾಲಯ.

ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ : ಪ್ರಿಯನಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವ ಪ್ರಾಣಕಾಂತನನ್ನೂ ಸಹ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ, ನಂತರ ತನ್ನ ಕೃತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಿಂದ ಸಂತಾಪವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವಳು 'ಕಲಹಾಂತರಿತೆ'. ಆಕೆಯ ಚೇಷ್ಟೆಯಾಗಿ ಭ್ರಾಂತಿ, ಸಂತಾಪ, ಸಮ್ಮೋಹ, ನಿಃಶ್ವಾಸ, ಜ್ವರ, ಪ್ರಲಾಪ, ಕಣ್ಣೀರು, ಮೌನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು.

"ಕಾಂತನು ಹೇಳಿದ ಹಿತವಚನವನ್ನು ಸಹ ನಾನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದೆ. ನನ್ನನ್ನು ಸಂತಸಗೊಳಿಸಲು ಆತ ತಂದ ಮುಕ್ತಹಾರವನ್ನು ನೋಡಲಿಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸಲು ನನ್ನ ಸಖಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆತ ನನ್ನ ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದರೂ, ನಾನು ಪ್ರಸನ್ನಳಾಗದೆ, ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಆತ ಕೂಡಲೇ ಹೊರಡಲು, ಅವನನ್ನು ನನ್ನ ಕೈಗಳಿಂದ ಪಡೆದು ಅವನ ಕುತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಆಲಿಂಗಿಸಲಿಲ್ಲ. ಎಂಬುದು ಕಲಹಾಂತರಿತೆಯ ಭಾವ, ಸ್ವಕೀಯ, ಪರಕೀಯಾ, ಮಧ್ಯಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಕಲಹಾಂತರಿಕಾವಸ್ಥೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು."

ಉತ್ತಮಾ ಕಲಹಾಂತರಿತಾ : ಪರಿತಾಪವು ಪ್ರೇಮಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸುವ ಮೊದಲು ತನ್ನ ಕೋಪಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು.

ಮಧ್ಯಮಾ ಕಲಹಾಂತರಿತಾ : ಪರಿತಾಪವು ಕೋಪವೂ ಒಂದೇ ತರದ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ಅಧಮಾ ಕಲಹಾಂತರಿತಾ : ಪರಿತಾಪವು ತನ್ನ ಕೋಪಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಕಲಹಾಂತರಿತೆಯ ವಿಧಗಳು : ಆಗ್ರಹ, ಕ್ಲುಬ್ಧಾ, ಧೀರಾ, ಅಧೀರಾ, ಕುಪಿತಾ, ಸಾಮ, ಮೃದುವಾ, ವಿಧುರಾ.

ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ :

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ಮನಮೇ ಬೂಷಣಮು' ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗ, ಚಾಪುತಾಳದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಸ್ತ್ರೀಗೆ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವೇ ಮೊದಲ ಆಭರಣ. ಅದು ಕೆಡವಿ ಹೋದರೆ. ಬದುಕಿ ಫಲವೇನು? ಎಂದು ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ, ತನ್ನ ನೆರೆಹೊರೆಯವರ ಮಾತು ಕೇಳಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಹೀನಾಯವಾಗಿ ಅವಮಾನಿಸಿ ಕಳುಹಿಸಿ ಬಿಟ್ಟುದಕ್ಕೆ ಈಗ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕನಿಗೆ ತಾನು ಹೊಂದಿರುವ ಅಪಾರವಾದ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮನಗಂಡು ಪರಿತಪಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

-ಮತ್ತೊಂದು ತೆಲುಗು ಪದಂ ಆದ 'ಮೆರಗಾಡು ರಮ್ಮನವೇ'ದಲ್ಲಿ ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಕ್ಷಮೆಯಾಚಿಸುತ್ತಾ, ಕರುಣಾಸಾಗರನಾದ ನಾಯಕನನ್ನು ತನ್ನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸುವಂತೆ ಭಿನ್ನವಿಸಲು ಸಖಿಯನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. 'ನೇತ್ರು ವರೇಸ್ ಎಂದ್ರು' ರಲ್ಲಿಯ ಕಲಹಾಂತರಿತಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರಕಿದೆ.

-ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಸಹನಾ ರಾಗದ 'ಮೆರಗಾದು ರಮುನನೇ' ಉತ್ತಮಾ ಕಲಹಾಂತರಿತಾಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾದರಿ ಪತ್ನಿಯಾದ ಕಲಹಾಂತರಿತೆಯು ಇಲ್ಲಿ, ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಬೇಸತ್ತು, ತನ್ನ ಸಖಿಯನ್ನು ಆತನನ್ನು ಕರೆ ತರಲು ಕೋರುವುದಿದೆ. ತನ್ನ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಅವು ಅತಿಯಾದ ಪ್ರೇಮ -ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಭಾವಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದುದಾಗಿ ನಂಬಿ, ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬರಲು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ವಿರಚಿತ ಸಾವೇರಿ ರಾಗದ 'ಅನುಸರಿಂಚಿನಡು'ವಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಿದ್ದ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ನರ್ತಕಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ ಅವರೊಳಗೆ ನಡೆದ ಮನಸ್ತಾಪದಿಂದ ಕೋಪಿತಳಾಗಿ, ನಾಯಕ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಹಾಂತರಿತೆಯು ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು, ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದ ಮೂಲಂಶ.

ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ : ಕಾಮಪರವಶಳಾಗಿ, ತನ್ನ ನಾಯಕನನ್ನು ಸಖಿಯರ ಮೂಲಕ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವವಳು ಅಥವಾ ತಾನಾಗಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಅವನ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುವವಳು ಅಭಿಸಾರಿಕೆ. ಸತ್ಕಾಲದ ಅಭಿಸಾರಿಕೆ ಪತಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಾಗ ತನ್ನ ಅವಯವಗಳನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಶಬ್ದವಾಗದಂತೆ ಒಡವೆಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಮೈಮೇಲೆ ಹೊದಿಕೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ವೇಶ್ಯೆಯು ವಿಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಸುಂದರನಾದ ಬಟ್ಟೆ ಧರಿಸಿ, ಕಾಲುಕಡಗಗಳಿಂದ ಸದ್ದು ಮಾಡುತ್ತಾ ಆನಂದದಿಂದ ನಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವಳು. ದಾಸಿಯೊಬ್ಬಳು ಕಾಮವಿಕಾರದಿಂದ ತೊದಲಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ವಿಲಾಸದಿಂದ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ವಿಕಾಸಗೊಳಿಸಕೊಂಡು, ಎಡವುತ್ತಾ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಪರಕೀಯಾ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ಧೀರಾ, ಪ್ರೌಢಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಅಭಿನಯ ಸಾಧ್ಯ.

ಅಭಿಸರಣದ ಸ್ಥಾನಗಳು : ಸಸ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಳೆವ ಭೂಮಿ, ನಿರ್ಜನ ಪ್ರದೇಶ, ಜೀರ್ಣೋದ್ಧಾರವಾದ ದೇವಾಲಯ, ದೂತಿಯ ಮನೆ, ಅರಣ್ಯ, ಉಪವನ, ಸ್ಮಶಾನ, ನದಿತೀರ, ಇವಲ್ಲದೆ ಕತ್ತಲೆ ಆವರಿಸಿದ ಕೆಲವು ಮನೆಗಳಲ್ಲೂ ಸೇರುವುದು.

ಉತ್ತಮಾಭಿಸಾರಿಕಾ : ಕಾಂತನ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ತನ್ನ ದೇಹದ ಪರಿವೆ ಇಲ್ಲದೆ ಧೈರ್ಯವನ್ನೇ ತನ್ನ ಆಯುಧವಾಗಿ ಮಾಡಿ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ.

ಮಧ್ಯಮ ನಾಯಿಕೆ : ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಬೇರೊಬ್ಬ ಸಂಗಾತಿಯನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ಅಧಮಾಬಿಸಾರಿಕೆ : ಉತ್ತಮ ವೇಳೆ ಕಾದು ಮತ್ತೆ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ.

ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ವಿಧಗಳು : ಜ್ಯೋತ್ಸ್ನಾ, ತಮಾಷಾ, ವರ್ಷ, ದಿವಾ, ಕುಬ್ಬಾತಿಕಾ, ತೀರ್ಥಯಾತ್ರಾ, ಉನ್ಮತ್ತಾ, ಅಸಮಂಜಸ.

ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ನಾಯಿಕೆ :

-ಸುಬ್ಬರಾಮ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರ ಅಪಾರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ನಾಯಿಕೆಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ 'ಯಾರುಕ್ಕಾಗಿಲು ಭಯಮಾ?" (ಬೇಗಡೆ ರಾಗ, ಮಿಶ್ರಚಾಪ ತಾಳದಲ್ಲಿ) ಸಿಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಿಕೆಯು ಯಾರಿಗೂ ಹೆದರದೆ , ತನ್ನ ಪ್ರೇಮ -ಸಲ್ಲಾಪವನ್ನು ಗುಪ್ತವಾಗಿಡದೆ, ನಾಯಕನ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಪಾತ್ರಳಾದ ಬಗ್ಗೆ ಗರ್ವಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಣಯ -ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಇತರರು ಅಸೂಯೆ ಪಟ್ಟುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ನಾಯಕನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

-ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಎಂದರೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ 'ಚೂದರೇ' (ಸಹನಾ ರಾಗ, ಮಿಶ್ರ ಛಾಪು) ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ, ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದವರು ನಾಯಿಕೆಯು ಕೆಟ್ಟೆದೆಯಲ್ಲಿ ನಾಚ್ಚೆಯಿಂದ ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಅಚ್ಚರಿ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅತ್ತೆ -ಮಾವಂದಿರನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸದೆ, ತನ್ನ ವಸ್ತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗೊಡವೆ ಇಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಕೆಟ್ಟ ಹೆಸರು ಬರುವ ಭಯವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಮುವ್ವಗೋಪಾಲನ ಮನೆಗೆ ಕಾಲ್ಕಿತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯ ಮನೋವಿಕಾರಗಳು ಹಚ್ಚ ಹಸಿರಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ರಚನೆ ಇದು.

-ಗೀತಾಗೋವಿಂದದ 'ನಿಭೃತ ನಿಕುಂಜ' ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ ರಾಧೆಯು ಕಟು ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಬೃಂದಾವನಕ್ಕೆ ತೆರಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಹಿಂದೆ ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ ಕೃಷ್ಣಾ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಳೆದ, ಕಾಮಕೇಳಿಯ ಕಂಪು, ಕನ್ನಿಕೆಯನ್ನು ಕಾತುರಗೊಳಿಸಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

- ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಮುಖಾರಿ ರಾಗದ ಪದಂ 'ಎನಿತಿಕನಿ ನೀ ಮುತ್ತು?"ದಲ್ಲಿ ಸ್ವಕೀಯಳೂ ಪ್ರೌಢಳೂ ಆದ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಲಾಗಿದೆ. ವಿಧೇಯನಾದ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿಯರಿಬ್ಬರು ಸಂಕೇತ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮಿಲನಗೊಳ್ಳುವ ಅಪೂರ್ವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಾಯಕನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಕೇಳಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು.

ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ :-

ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ	:	ರತಿ, ಅಭಿಲಾಷಾ/ ಮದ
ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ	:	ಮದ, ಉತ್ಸಾಹ, ಶಂಕಾ, ಹರ್ಷ, ಕೃತಕ- ಭಯ, ಕೃತಕ -ಕಲಹ, ಉದ್ವೇಗ, ಉತ್ಕಂಟಾ, ಚಾತುರ್ಯ, ಸ್ಮಿತಾ/ಹಸಿತ-ಹಾಸ, ವಿಭ್ರಮ, ಗರ್ವ, ಗುಪ್ತಾ, ಅಂತರಿತ
ಅಲಂಕಾರ	:	ಲೀಲಾ, ವಿಲಾಸ, ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ, ವಿಭ್ರಮ, ಕಿಲಕಿಂಚಿತ, ಮೋಟ್ಟಾಯಿತಾ

ಪ್ರೋಷಿತ ಭರ್ತೃಕಾ ನಾಯಿಕೆ :- ನಾಯಕನು ಕಾರ್ಯ ನಿಮಿತ್ತ ದೂರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುವಾಗ, ಅಥವಾ ದೂರದೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣಸನ್ನದ್ಧನಾಗಿರುವಾಗ ಅವನ ವಿಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯಥೆಪಡುವ ಸ್ತ್ರೀ 'ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾ' ಎನ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಕಾರ್ಯಾಂತರದಲ್ಲಿ ದೂರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುವಾತನ ಪತ್ನಿ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯನು ಬರುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿವತನಕ ನೋಡುತ್ತಾ ಖೇದಗೊಂಡಳು. ದಿನ ಮುಗಿದು, ಕತ್ತಲು ಹಬ್ಬಿ, ಜನ ಸಂಚಾರ ನಿಂತು, ಮಾರ್ಗ ಬರಿದಾಗಲು, ಮನೆಯ ಕಡೆಗೆಂದು ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುತ್ತ, ಮತ್ತೆ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ

ತನ್ನ ಪತಿ ಬರುತ್ತಿರಬಾರದೇಕೆ ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿ ಪುನಃ ಮಾರ್ಗದತ್ತ ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಕತ್ತು ತಿರುಗಿಸಿ ನೋಡುವಳು. ಸ್ವಕೀಯಾ, ಪರಕೀಯಾ, ಮಧ್ಯ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಮುಂತಾದ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೋಷಿತ ಭರ್ತೃಕಾವಸ್ಥೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಯೋಗ್ಯ.

ಪ್ರೋಷಿತ ಭರ್ತೃತಾಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳು -ದೇಶಾವಸ್ಥೆಗಳಾದ ಅಭಿಲಾಷೆ, ಚಿಂತನ, ಸ್ಮೃತಿ, ಗುಣಕಥನ, ಉದ್ವೇಗ, ಪ್ರಲಾಪ, ಉನ್ಮಾದ, ಸಂಜ್ವರ, ಜಡತೆ, ಮರಣ, ಮುಂತಾದವು.

ಉತ್ತಮ ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾ :- ನಾಯಕನು ತಾನು ಪರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗುವೆನೆಂಡ ಕ್ಷಣ, ಆಕೆ ಕ್ಷೋಭೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಮಧ್ಯಮ ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾ :- ನಾಯಕನು ಹೊರಡುವ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ, ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಭಾವನೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ.

ಅಧಮ ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾ :- ಆತ ಹೊರಟು ಹೋದ ಮೇಲೆ ಮನಸ್ಸು ಕುಕ್ಕುತ್ತದೆ.

ಪ್ರೋಷಿತ ಭರ್ತೃಕಾದಲ್ಲಿ ವಿಧಗಳು :- ಭಾವಿ, ಭಾವನ, ಭೂತ, ದಶಾದಶಾ, ದೂತಸಂವಾದ, ವಿಲಾಪ. ಸಖಿಯುಕ್ತಿಕಾ, ಬಾವೋಲ್ಲಾಸ.

ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾ ನಾಯಿಕಾ :-

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂಗಳಾದ 'ಇಮಾನಿ ತೆಲುಪುಡು' ಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಅಣಿಯಾಗುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಹಿಸಿದ್ದ ಕಾಳಜಿಯ ಬಗೆಯನ್ನು ನಾಯಿಕೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

'ಇನಿ ದಲಚಿಕೊಂಡು' ಪದಂನಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಹೊರಡುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಪ್ರೇಮ-ಭಾವ, ತನಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು, ಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ಹೊರಟ ಬಗೆ ನೆನೆಯುತಾ ದುಃಖಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದ ನಾಯಿಕೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ಪದಂ "ನಿನ್ನು ಚೂಡ ಗಾಲಿಗೇನು"ಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ನಾಯಿಕೆಯ ತೊಳಲಾಟವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಆನಂದ ಭೈರವಿರಾಗದ ಪದಂ "ಏಮನಿ ತೆಲುಪುದು"ನಲ್ಲಿ ದೂರ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಮರುಗುತ್ತಾ, ಹೋಗುವ ಮುನ್ನ ಆತ ವ್ಯವಹರಿಸಿದ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಳು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಸ್ವೀಯಾ ಪ್ರೋಷಿತಾಭರ್ತೃಕಾಳ ಅಪರೂಪದ ವಿವರಣೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಘಂಟಾರವಮು ರಾಗದ 'ಪದಂ' ನಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮಳೂ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಸ್ವರೂಪಳೂ ಆದ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನೂ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರೋಷಿತಪತಿಯಾದ ನಾಯಕನು ಕಳೆದು ಹೋದ ರಸನಿಮಿಷಗಳನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕಿದ್ದಾನೆ.

ಅಂತೆಯೇ ಸ್ವೀಯಾ-ಮಧ್ಯಾ- ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾಳನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಪದಂ 'ಇಂದುಕೀಮು ಸೀತಾನಾಮು"ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ ರಾಗ'ದಲ್ಲಿಯೂ ವಿರಚಿತಗೊಂಡಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಸಂಚಾರ ಹೊರಟ ಸ್ವಯಂ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನನ್ನು ಕುರಿತು ಆತನ ಪತ್ನಿ ರುಕ್ಮಿಣಿಯು ವಿರಹದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನೂ, ಅವರಿರ್ವರ

ಪ್ರಣಯ -ಕೇಳಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆತನ ಬರುವಿಕೆಯನ್ನೂ ಕಾಯುತ್ತಾ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ.

ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ "ಈ ಮನು ಜೀವನಕು" ಘಂಟಾರವಮು ರಾಗದಲ್ಲಿ ದೂರಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನು, ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯೇ ಅನುಭವಿಸಿದ ಪ್ರೋಷಿತಾಭರ್ತೃತಾಳ ವಿರಹ ವೇದನೆಯನ್ನು, ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವೀಯಳೂ-ಪ್ರೌಢಳೂ-ಪ್ರೋಷಿತಾಪತಿಕಳೂ ಆದ ನಾಯಿಕೆ ವಿಯೋಗ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾಳು ಆಗುತ್ತಾಳೆ.

ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾ ನಾಯಿಕಾ :

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ -	ರತಿ, ನಿರ್ವೇದ
ಅವಸ್ಥಾ -	ಅನುಸ್ಮೃತಿ, ಗುಣಕೀರ್ತನ, ವಿಲಾಸ ಉನ್ಮಾದ, ವ್ಯಾಧಿ, ಜಡತಾ
ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ-	ಸ್ಮೃತಿ, ವಿತರ್ಕ, ಖೇದ, ವ್ಯಾಧಿ, ತ್ರಾಸ, ಜಡತಾ, ಅಶ್ರು, ಸ್ವರಸ್ವಾದ

ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ :- ಅನುರಾಗದಿಂದ ಪತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿ ಒಂದು ಗಳಿಗೆಯೂ ಬಿಡದಂತೆ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದು, ಅವನೊಡನೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ವಿಲಾಪಕ್ರೀಡೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರತಳಾಗಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ "ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ".

"ನನ್ನ ಕಪೋಲತಾದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆವ ಪತ್ರರೇಖ ನ್ನ ಪ್ರಿಯನೇ ತನ್ನ ಹಸ್ತದಿಂದ ರಚಿಸಿದ್ದು ಎಂಬುದಾಗಿ ಗರ್ವಪಡಬೇಡ. ಎಲೈ ಸಖಿ ನಡುವೆ ರೋಮಾಂಚನ ಕಂಪನ ಉಂಟಾಗಿ ವಿಘ್ನ ಬಾರದಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೊಬ್ಬಳು ನಿನ್ನಂತೆಯೇ ಪ್ರಿಯವಾದ ಹಸ್ತದ ಪತ್ರರೇಖೆಯನ್ನು ಮರೆಸುತ್ತಿರುಲಿಲ್ಲವೇನು? ಎಂಬುದು ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾಳ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ನಾಯಕಪ್ರಾಪ್ತಿಯ ತನ್ನ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಹೊಗಳುವುದು, ನಿತ್ಯವೂ ಸಂತಸದಿಂದ ಕಾರ್ಯನ್ಮುಖಿ ವಾಗುವುದೂ, ಹುರುಪಿನಿಂದ ಇರುವವಳು, ಮನ್ಮಥ ಪೂಜಾ ಮಹೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ನಿರತಳು, ಶೃಂಗಾರವನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವವಳು, ಜಲಕ್ರೀಡೆ, ಪುಷ್ಪಶಯ್ಯೆ, ಪ್ರಾಷ್ಟೋದ್ಯಾನವಾಸ, ಪುಷ್ಪಾಲಂಕೃತೆ ಇವು ಅವಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಸ್ವಿಯಾ, ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ, ಧೀರಾ, ಉತ್ತಮಾ, ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉತ್ತಮ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ :- ಪ್ರಣಯ ಏರ್ಪಟ್ಟರೆ ಕುಂದಿಹೋದರೂ ಮರುಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿರುವವಳು.

ಮಧ್ಯಮ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ :- ಕಲಹದ ಕಾರಣವನ್ನು ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು, ಪ್ರೇಮಿಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸವವಳು.

ಅಧಮಾ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ :- ಕಲಹಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ, ಪ್ರೇಮಿ ತನ್ನನ್ನು ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸಲು ಕಾದಿರುವಳು.

ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾದಲ್ಲಿ ವಿಧಗಳು :- ಕೋಪನಾ, ಮಾನಿನಿ, ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಸಮುತ್ಕಿತಾ, ಸೂಲ್ಲಾಸಾ, ಅನುಕೂಲಾ, ಅಭಿಷಿಕ್ತಾ.

ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ:-

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ " ಎಂತ ಚಕ್ಕನಿ ವಾಡೇ" (ಆಭೋಗಿ ರಾಗ ಆದಿತಾಳ) ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ಮುದ್ದುಗೋಪಾಲನ ರೂಪ ಲಾವಣ್ಯವ ಪೊಗಳುತ್ತ ಗರ್ವಿಸುತ್ತಾ, ಆತನು ತನ್ನ ಮಧುರ ವಚನಗಳಿಂದ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಮುದಗೊಳಿಸುವ ಬಗೆ, ಆತನ ಮಂದಸ್ಮಿತಗಳನ್ನು ನೆನೆದು, ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಅದೃಷ್ಟವಂತೆ ಎಂದು ನೆನೆದು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉತ್ತಮವಾದ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾವಲಂಬಿ ಜಾವಳಿ ಶ್ರೀ ಧರ್ಮಪುರಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರ "ಸ್ಮರಸುಂದರಾಂಗುನಿ" (ಪರಸ್‌ರಾಗ/ಆದಿತಾಳ). ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನು ಅದೆಷ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯವಂತ, ಎಂದೂ ಪರಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆಯೂ ದೃಷ್ಟಿಸಲಾರದವ ಕೋಟಿಗೊಬ್ಬನೆಂದು ಬೀಗಿದ್ದಾಳೆ. ನಾಯಿಕೆಯ ರೂಪ-ಲಾವಣ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವರ್ಣಿಸುವ ನಾಯಿಕೆ ಮತ್ತಾರೂ ಅಲ್ಲ ಕರುಣಾ ನಿಧಿ ಧರ್ಮಪುರಿ ಸ್ವಾಮಿ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದಾಳೆ.

"ಅವರ್ಕೆಪೋಲ್ ಕಿಡೈಕುಮೋ ಎನಕ್" ಎಂಬ ಪರಸ್ ರಾಗದ ಪದಂನಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾಳಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆ ತನ್ನ ನಾಯಕ ಪ್ರಿಯನಾದ ಮುತ್ತುಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಆತನ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣ-ನಡತೆಗಳಿಗೆ ಹುಚ್ಚಾಗಿ ಧನ- ಸಂಪತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಓರ್ವ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕೆಯು ನಾಯಕನ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪಾಡಿ ಪೊಗಳಬಹುದೆಂಬ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ರಚನೆ ನಮೂದಿಸುತ್ತದೆ.

ಗೀತಾಗೋವಿಂದ ಕೊನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯಾದ "ಕುರುಯದು ನಂದನ"ದಲ್ಲಿ ರಾಧೆಯು ಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲಿನ ಒಡೆತನದಿಂದ, ಕಾಮರಾಸಕೇಳಿಯ ನಂತರದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಜಡೆಮುಡಿಯನ್ನು ಅಣಿಮಾಡಲು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸ್ವೀಯಾ-ಮಧ್ಯಾ-ಸ್ವಾದೀನಪತಿಕಾಳನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರು ಆಹಿರಿರಾಗದ "ಪಚ್ಚಿಯೊಡು ದಾನರ"ದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಾದರಿ ಪತ್ನಿಯಾದ ನಾಯಿಕೆಯು ರತಿಕೇಳಿಯ ಸೊಬಗನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾ, ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು

ಭರತನು ನಾಯಿಕೆಯ ಅವಸ್ಥಾಭೇದಗಳನ್ನು ನವಿರಾಗಿ ನಿರುಪಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮಾ ಎಂಬುವಾಗಿ, ವಿಂಗಡಿಸಿರುವುದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಈ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು

ಉತ್ತಮಾ ನಾಯಿಕಾ : ನಾಯಕನ ತಪ್ಪನ್ನು ಅರಿತೂ, ನೋಯುವಂತೆ ಮಾತನಾಡದೆ, ಧೀರ್ಘ ಕೋಪಗಳನ್ನು ಮಾಡದೆ, ಆತನ ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಿಸದೆ. ಉತ್ತಮ ಕುಲದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿ, ಐಶ್ವರ್ಯ, ಸಂಪತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂತೃಪ್ತಳಾಗಿ, ಯಾವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಯಾವಾಗ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಪರಿಜ್ಞಾನ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಅಸೂಯೆ- ಅಹಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದದ ಸತ್ಕುಲ 'ಸ್ತ್ರೀ' ಯಾಗಿ ಉತ್ತಮ ನಾಯಿಕಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಮಧ್ಯಮಾ ನಾಯಿಕಾ : ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ನಾಯಿಕೆಯೇ ನಾಯಕನನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ. ಧೈರ್ಯವಂತಳೂ, ಶೀಘ್ರ ಕೋಪಿಯೂ, ಮಾತ್ಸರ್ಯ, ಗರ್ವ, ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು,

ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ಸಮಾಧಾನಗೊಳುತ್ತಾಳೆ. ಮಧ್ಯಮ ನಾಯಿಕಾಭಿನಯ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ಮೂಡತಕ್ಕುದು.

<u>ಅಧಮಾ ನಾಯಿಕಾ</u> : ಧೀರ್ಘ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಕೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಜಗಳಕ್ಕಿಳಿಯುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಅಧಮಾ ನಾಯಿಕಾಭಿನಯ ಮಾಡುವುದು.

ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ 'ಸ್ತ್ರೀ'ಯಾದವಳನ್ನು 'ಕುಲಜ' ಅಂದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವಳಾಗಿ, 'ವೈಶ್ಯ' ಅಂದರ ನರ್ತಕಿಯಾಗಿ, 'ಕನ್ಯಕಾ' ಅಂದರೆ ಹದಿಹರೆಯದ ಕನ್ಯೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಇವೇ ಅಲ್ಲದೇ ಯೌವನ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಪ್ರಥಮ ಯೌವ್ವನ, ದ್ವಿತೀಯ ಯೌವ್ವನ, ತೃತೀಯ ಯೌವ್ವನ ಹಾಗೂ ಚತುರ್ಥ ಯೌವನ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಭರತನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಬಾಹ್ಯ, ಅಭ್ಯಂತರ, ಬಾಹ್ಯಾಭ್ಯಾಂತರ ಅಂದರೆ ವೇಶ್ಯ, ಕುಲಸ್ತ್ರೀ ಹಾಗೂ ಕೃತ- ಅಶೌಚ ಎಂದು ಕ್ರಮವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದು.

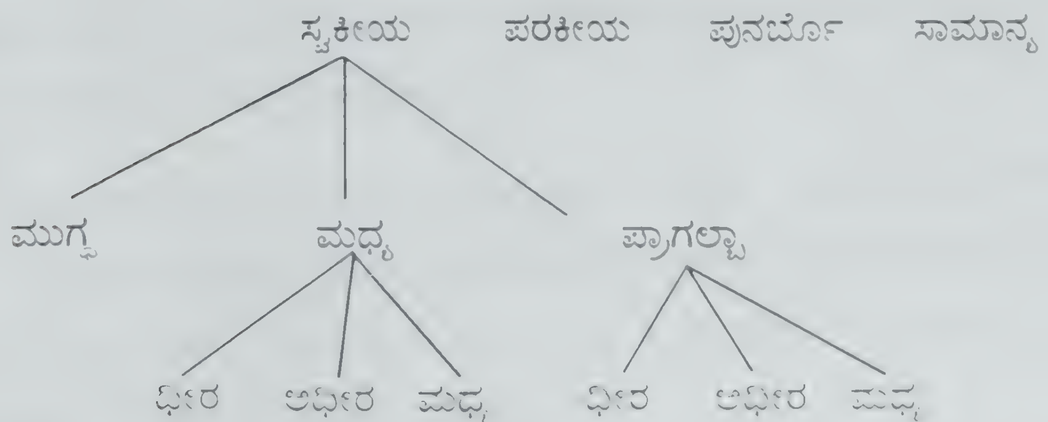
<u>ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ</u> :

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ	-	ರತಿ, ದೃತಿ / ಹರ್ಷ
ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ	-	ಪ್ರಮೋದ, ಸ್ಮಿತ /ಹಸಿತ/ಉಪಹಸಿತ, ಹಾಸ, ಕೃತಕ-ಕಲಹ, ಇಚ್ಛಾ, ಪ್ರಲಾಪ, ಕೃತಕ-ಭಯ, ಮಾಧುರ್ಯ, ಚಾತುರ್ಯ
ಅಲಂಕಾರ	-	ಲೀಲಾ, ವಿಲಾಸ, ವಿಚ್ಚಿತ್ತಿ, ವಿಭ್ರಮ

ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ 'ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ' ನಾಯಿಕಾಳನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸ್ವಕೀಯಾ, ಪರಕೀಯ, ಪುನರ್ಭೋ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಕೀಯ ನಾಯಿಕೆನ್ನು ಅಂದರೆ ನಾಯಕನ ಧರ್ಮ ಪತ್ನಿಯಾದವಳನ್ನು ಮುಗ್ದಾ, ಮಧ್ಯಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಗಲ್ಭಾ ಎಂದು ಮೂರು ಶ್ರೇಣಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅವರ ವರ್ತನೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ಧೀರ, ಅಧೀರಾ, ಮಧ್ಯ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮುಂದೆ ಪರಕೀಯಳಾವ ನಾಯಿಕೆಯು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವವಳಾದರೆ, ಪುನರ್ಭೋ ನಾಯಿಕ ಮರುಮದುವೆಯಾದ ವಿಧವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಕಿ ಓರ್ವ ಸಾಧಾರಣ ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿ.

ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ-ನಾಯಿಕೆ



ನಾಯಕನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯಾದ ಸ್ವಕೀಯಾಳನ್ನು ಮುಂದೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗುವಂತೆ, ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯು ವಿವಾಹವಾಗಿದ್ದರೂ ಪರಪುರುಷನನ್ನು ಹಂಬಲಿಸುವಾಕೆ. ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯು ಕನ್ಯೆಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಪರಕೀಯ ಕನ್ಯಾಳನ್ನು "ಅನ್ಯ ಸ್ತ್ರೀ" ಎನ್ನುವುದಿದೆ, ಕಾರಣ ವಿವಾಹವಾಗದೆ, ಲಜ್ಜಾವತಿಯಾಗಿ ಯೌವ್ವನ ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಲ್ಲಿದ್ದು, ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳ ವಶ ಹಾಗೂ ಆರೈಕೆಯಡಿ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕನು ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ರಹಸ್ಯ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ನಾಯಕನಿಗೆ ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಭಯ, ಪರಕೀಯಳ ಸಮಾಜದ ಬಗೆಗಿನ ಆತಂಕ ಇತ್ಯಾದಿ. ಕನ್ಯೆಯಾದ ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆ ತನ್ನ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ವಿವಾಹಿತ ಸ್ತ್ರೀಯು ನಿಪುಣಳಾಗಿ ತನ್ನ ಪತಿಯನ್ನು ವಂಚಿಸಿ ಪರಕೀಯಳಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಉದಹಾರಣೆ- ಗೋಪಸ್ತ್ರೀಯರು. ಭಾರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪರಕೀಯ ನಾಯಿಕೆ ಉದಾಹರಣೆ :

ಸಹನಾ ರಾಗ-ಛಾಪುತಾಳದಲ್ಲಿನ "ಮೊಗುದೂಚಿ ಪಿಲಚೇದು"ರಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯಾಳಾದ ಗೋಪಸ್ತ್ರೀಯು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗಿದ್ದರೂ, ತನ್ನನ್ನು ಒಯ್ಯಲು ಬಂದ ಪತಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಗಲು ಸನ್ನದ್ಧಳಾಗಿ, ತಾನು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲೇ ವಿವಾಹವಾಗಿದ್ದು, ಇದೀಗ ಹೋಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೂ, ತಾವರೆಗೂ-ಸೂರ್ಯನಿಗೂ ಇರುವ ನಂಟಂತೆ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೂ ತನಗೂ ಇರುವ ನಂಟನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವ ಅಭಿನಯ. ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗರ ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿ ಒಂದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿದೆ.

ಅಂತೆಯೇ " ಸಮಯ ಮದಿ ಗಾದುರಾ" (ಮಾಯಮಾಳದ ಗೌಳ-ಆದಿ ತಾಳ)ದಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯಳಾದ ಪುತ್ತೂರ್ವ ಗೋಪಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಡನು ಉಪಸ್ಥಿತನಿರುವಾಗ, ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆಕಳೆಯಲು ಸಮಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ, ಮಾತನಾಡಲು ಇದು ಸೂಕ್ತ ಸಮಯ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಅಭಿನಯ ಬಂಧ.

ಹಾಗೆಯೇ " ವರುವರನಾಲ್ ವರ ಸೊಲ್ಲು " ಎಂಬ " ಮುಖಾರಿ ರಾಗ, ಛಾಪು ತಾಳ"ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸಲು ಸಖಿಯನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಿಕೆಯು ವಿವಾಹಿತಳಾದ್ದರಿಂದ-ಪ್ರಿಯನಲ್ಲಿಗೆ ತೆರಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಆತನು ಮನನೊಂದುಕೊಳ್ಳದೇ, ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವುದಾಗಿಯೂ, ಬರುವಾಗ ಕಾವಲುಗಾರರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಬೀಳದಂತೆ ಸುಗಂಧ ದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸದೇ ಚತುರನಾಗಿ ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬರಲು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ " ಸಮಯವಿಂದೇ ರಾರಾ". ಬೇಹಾಗ ರಾಗ - ರೂಪಕತಾಳದ ಜಾವಳಿ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಪತಿಯು ದೂರ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿದ್ದು, ಮಾವನ ಬಗ್ಗೆ ಹೆದರದ ಪರಕೀಯೆಯು, ಚಂದ್ರನು ಉದಯಿಸಿರುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಸಮಾಗಮಕ್ಕೆ ನಾಯಕನನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಅಭಿನಯ ವೃತ್ತಾಂತ.

<u>ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕಾ</u> :- ಈಕೆ ಸಾಧಾರಣಳಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಾದಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಪುಣತೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ತನ್ನತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸುವ ಸರ್ವರಲ್ಲೂ ನಿಶ್ವಾಸಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಉತ್ತಮ ನಾಯಿಕಾ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ವಿರೋಧವಾದ ಅಧಮ ಪ್ರಕೃತಿಯವಳಾದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆ ಎನಿಸಿರುವಳು. ಈಕೆ ಗುಣವಿಲ್ಲದವರನ್ನು ದ್ವೇಷಿಸದೆ, ಗುಣಶಾಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದೆ ಹಣ-ಸಂಪತ್ತನಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಕಾಮುಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಮೂರ್ಖರು, ನಿರಂಕುಶರು, ಅಹಂಕಾರಿಗಳು, ನಪುಂಸಕರು, ಇತ್ಯಾದಿ ವರ್ಗದವರಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಇಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯೆಯು ಓರ್ವ ಪುರುಷನ ಸಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತನಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಇದ್ದು, ಆತನ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇತರರಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ನಟನೆ ಮಾಡುತ್ತಳೆ.

<u>ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಕಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ</u> :- ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿಗಾಗಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾ, ಪ್ರಣಯ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಕೆ. ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗದ -ಆದಿ ತಾಳದ - "ಕೂಡಿ ಕೂಸೆ" ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮನ್ಯೆಯ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ನಾಯಕಿಯು, ನಾಯಕನಾದ ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ ಕಣ್ಣೋಟಗಳನ್ನು ವಿನಿಮಯಿಸಿ, ಚಂದ್ರನೊಂದಿಗಿನ ಸರಸಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸಿ, ರತಿಕೇಳಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದರೊಳಗೆ ಬೆಳಗಾದ ಬಗ್ಗೆ ದೂರಿಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. ನಿರಾಸೆ - ಅತೃಪ್ತಿಗಳಿಂದ ಸಾಮನ್ಯೆ ವರ್ಣಿತಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ರಚನೆ "ಇಚ್ಚಿನ ಮಂಚಿದೇ" (ಧನ್ಯಾಸಿ ರಾಗ -ಮಿಶ್ರ ಛಾಪು) ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವ ನಾಯಕನು ಬರಿಗೈಯಲ್ಲಿ ಬಂದರೂ, ಆತನನ್ನು ಸತ್ಕರಿಸುವಂತೆ ನಾಯಿಕೆ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಹಿಂದೆ ಆತನು ಶ್ರೀಮಂತನಾಗಿದ್ದಾಗ ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ಐಶ್ವರ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಎನಗೆ ಚೆಲ್ಲಿ, ಬೇಕಾದ ಒಡವೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತನಗಿತ್ತು. ಸಂತಸ ಪಡಿಸಿರುವುದಾಗಿಯೂ, ಇದೀಗೆ ಬಡವನಾದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅವನನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವುದು ತರವಲ್ಲಾ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದಾಳೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ " ಕದವ್ವೆ ಸತದಿ"(ಅಠಾಣ ರಾಗ-ರೂಪಕತಾಳದ) ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬರಿಗೈಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ನಾಯಕನಿಗೆ-ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯದಿರಲು ಸಖಿಗೆ ಆಜ್ಞೆಯಾಗಿದೆ. ಬಂದವರು ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ಮಹೇಶ್ವರನಾಗಲಿ, ಬೆಣ್ಣೆ ಕಳ್ಳ ಕೃಷ್ಣನಾಗಲಿ, ವಡಿವೇಲ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯನಾಗಲಿ, ಅಯೋಗ್ಯನಾದರೂ ಕೈತುಂಬ ರೊಕ್ಕ ತಂದಲ್ಲಿ, ಕದ ತೆರೆಯಲು ಅಪ್ಪಣೆ ಇಡುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮನ್ಯೆಯೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಐಶ್ವರ್ಯ ನಿಷ್ಠೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

"ನೀವಾಟಲೇವಾಯೆನುರಾ"(ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗ-ಆದಿತಾಳ) ತಿರುಪ್ಪನಂದಲ್ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯರವರ ರಚನೆ ಜಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಗುನತ್ತನ್ನು ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಕೊಡುವೆಂದು ಭರವಸೆ ಇತ್ತ ನಾಯಕನು, ಈವರೆಗೂ ಆಸೆ ಪೂರೈಸದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯೆಯಾದವಳು ಅಣಕಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಾಯಕನು ಕೊಡಬೇಕಿದ್ದ ಕೈ ಬಳೆ, ರತ್ನ, ನತ್ತು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯೆಯು ಕಾಡುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

-"ತತ್ತೈಮೊಯೆಯಲ್" ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗ- ದೇಶಾಧಿಯಲ್ಲಿನ ತಮಿಳು ಪದಂನಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ ಸಖಿಯು ಮುತ್ತು ಕುಮಾರನಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುವ ವಿಚಾರವಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯೆಯ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ನಾಯಿಕೆಯಾದರೂ ರತ್ನದಂತಾ ಕನ್ಯೆ. ನಿನ್ನ ಮಾತಿಗಲ್ಲದೆ, ಪರಪುರುಷನಲ್ಲಿ ಮನಸಿಡದೇ, ಶೃಂಗಾರದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸೀಮಳಾಗಿ ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲಾ ಕುಳಿತು ನಿನ್ನ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿರುವುದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಸಾಮನ್ಯೆಯಾದರೂ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳಿರುವಾಕೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು

ಸ್ವಕೀಯ ಮುಗ್ಧ, ಸ್ವಕೀಯ ಮಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭ.

ಸ್ವಕೀಯ :- ನಾಯಕನ ಸ್ವಂತ ಭಾರ್ಯೆ. ಈಕೆ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆತ್ಮಾರ್ಥವಾಗಿ ತನ್ನ ಪತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ-ಗೌರವವನ್ನು ಇಟ್ಟು ಸಮಾಜದ ಯಾವುದೇ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಹೆದರದೇ, ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ಗೌರವದ ಚಿಲುಮೆಯಾಗಿ ಗಂಡನ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ-ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪರವಶಳಾದಾಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕವಿಗಳು, ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಸ್ವಕೀಯೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಹಾಗೂ ಉತ್ತಮ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣೀಭೂತಳಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸ್ವಕೀಯಯು ಕಾಯ, ವಚನ ಹಾಗೂ ಮನಸಾ- ಪತಿವ್ರತಾ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಉದಾರತಾ ಹಾಗೂ ಮಾಧುರ್ಯ ಮನೆ ಮಾಡಿವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ನಾಯಿಕೆಯ ಎಂಟು ಗುಣಗಳು ಕಾಣಬಹುದು. ಯೌವನ, ರೂಪ, ಗುಣ, ಶೀಲ, ಪ್ರೇಮ, ಕುಲ, ವೈಭವ ಹಾಗೂ ಭೂಷಣ ಈಕೆಯ ಸೊಬಗು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಕಡೆ ಸಮ್ಮಿಲನಗೊಂಡಿರುವುದು ಸ್ವಕೀಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನಬಹುದು.

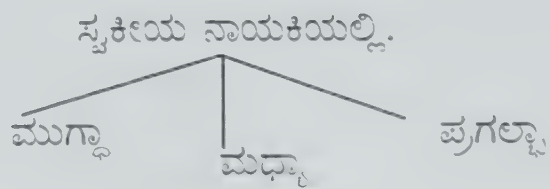
ಸ್ವಕೀಯೆಯು ನಮ್ರತೆ (ಇಂದ್ರಿಯ ನಿಗ್ರಹ) ಋಜಪ್ರಕೃತಿ ಮೊದಲಾದ ಗುಣ(ಶೀಲ ಸರಳತೆ)ಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಮನೆಯ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ನಡೆಸುತ್ತಾ ಪತಿಯಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವವಳು. ಇವಳಿಗೆ ನಾಚಿಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಆಭರಣ ಈಕೆ ಪರಪುರುಷನಲ್ಲಿ ಆಸೆಯಿರಿಸದವಳು. ದುರ್ವ್ಯಸನಗಳನ್ನರಿಯಳು. ಪತಿವ್ರತೆ, ಅಕುಟಿಲಳು, ಪತಿಯನ್ನು ಉಪಚರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿಪುಣಳು.

ಸ್ವಕೀಯೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಕನಿಷ್ಟ ಎಂಬಂತೆ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು.

2) ಊಢಾ, ಅನೂಢಾ

3) ಧೀರಾ, ಅಧೀರಾ

4) ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ.



ಸ್ವಕೀಯಾ - ಮುಗ್ಧಾ

ಸ್ತ್ರೀಯು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಪತಿಯನ್ನು ಸಂಧಿಸುವಾಗ, ನಾಚಿಕೆ, ಆತಂಕ, ರೋಮಾಂಚನಗಳಿಂದ ಬೆರಗಾಗಿರುವುದರಿಂದ - ಮುಗ್ಧೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಮುಗ್ಧಾ ನಾಯಿಕಾಳಿಗೆ ಯೌವನವೂ, ಕಾಮವಿಕಾರವೂ ಮೊದಲಬಾರಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದು, ರತಿಯಲ್ಲಿ ವಕ್ರಳೂ, ಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೃದುವೂ, ಹೆಚ್ಚು ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿ ಇರುವವಳೂ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ. ಸ್ವೀಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ವಿಭಾಗ. ಭಾನುದತ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡಾ,

ಯಾವಾಕೆಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ಆಗಷ್ಟೇ ಅರಳಿದೆಯೋ ಅಂದರೆ, ಅಂಕುರಿತ ಯೌವನೆಯೇ ಮುಗ್ಧೆ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿರುವುದು ಮುಗ್ಧೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿರುವವಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ವಯಸ್ಸು. ಗುಣ ವಯಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧರಿತಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಎಂಬ ವಿಭಾಗೀಕರಣವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಸ್ವಕೀಯಾ ಮುಗ್ಧಾಳನ್ನು ಅರುಣಾಚಲ ಕವಿ ವಿರಚಿತ "ಯಾರೋ ಇವನ್ಯಾರೋ" ಭೈರವಿ ರಾಗ, ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ತನ್ನ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಸೀತೆ ಗೆಳತಿಯರೊಡನೆ ಚೆಂಡಾಟವಾಡುವಾಗ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ-ಲಕ್ಷ್ಮಣರೊಡಗೂಡಿ ನಡೆದು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಮನನ್ನು ಕಂಡು ಮುಗ್ಧಾವಸ್ಥೆಯ ವಿಶೇಷ ಭಾವಾಂಕುರಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿದ್ದಾಳೆ.

ಆತ್ಮೀಯ ಸ್ವಕೀಯಾ-ಮಧ್ಯಾ

ಉಕ್ಕುವ ಯೌವನ ಕಾಮುಗಳುಳ್ಳವಳು, ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪುವವರೆಗೂ ರತಿಯನ್ನು ಸಹಿಸುವಳು ವಿಶೇಷವಾದ ತಾರುಣ್ಯ ಕಾಮುಗಳು ಒದಗಿರುವ ಹಾಗೂ ಮೋಹಾಂತವಾಗಿ ಸುರತಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯಳಾಗಿರುವಾ ನಾಯಿಕಿ ಈಕೆ. ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಎಂಬ ಮೂರು ರೀತಿಯ ಶೃಂಗಾರಾವಸ್ಥೆಯು. ಆಕೆಯ ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ಶಾರೀರಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ನಾಯಕನೊಡಗಿನ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಭಿಸಿದೆ. ಮುಗ್ಧಾ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಚಿಕೆ ಹಾಗೂ ಶೃಂಗಾರ ಕ್ರೀಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧತೆ ಎದ್ದುಕಂಡರೆ, ಇವು ಮುಂದುವರೆದಲ್ಲಿ, ಆಕೆಯ ನಾಚಿಕೆ - ಲಜ್ಜೆ ಕುಂದುತ್ತದೆ, ರತಿಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರೀಯವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ, ಆಗ ಮಧ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಯೌವನದ ಸೊಬಗನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಿಕೆಯ ಅವಸ್ಥೆಗಳ ಎರಡನೇ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ.

ಆತ್ಮೀಯಾ ಸ್ವಕೀಯಾ ಮಧ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದ, ಯದುಕುಲ ಕಾಂಬೋಜಿ ರಾಗ, ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳದ " ಎಂತ ಚಕ್ಕನಿ ವಾಡೇ ನಾ ಸಾಮಿ" ಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಸ್ವಾದೀನಪತಿಕಳಾದ ನಾಯಿಕೆ, ಪತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಗೌರವ ತೋರಿ, ಕೊಂಚ ಲಜ್ಜೆಯನ್ನೂ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಗುಣವನ್ನೂ ದೇಹ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ವಿವರಿಸುವ ನೃತ್ಯಬಂಧ.

ಮಧ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು, ಆಕೆಯ ಮಾನಸಿಕಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

a) ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮಾ

b) ಧೀರಾ, ಧೀರಾಧೀರಾ ಹಾಗೂ ಅಧೀರಾ

c) ಮಾನವತೀ ಹಾಗೂ ಗರ್ವಿತಾ.

ಉತ್ತಮಾ ನಾಯಿಕಾ :- ನಾಯಕನ ಯಾವ ತಪ್ಪಿಗೂ ಅಗೌರವಿಸದೆ, ಆತನನ್ನು ಆದರದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ- ಗೌರವಿಸಿ, ಸಮಾಧಾನದಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಸವತಿಯಲ್ಲೂ ಗೌರವದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವವಳೇ ಉತ್ತಮ ನಾಯಿಕೆ.

ಸ್ವೀಯಾ-ಮಧ್ಯ-ಉತ್ತಮಾ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ "ಭಾಗಯಾ ನೀವಾಗಲೆಲ್ಲಾ"

(ಸಾವೇರಿ ರಾಗ) ವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು, ನಾಯಿಕೆಯು, ನಾಯಕನ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ, ಗೌರವದಿಂದ ವರ್ತಿಸಿ, ಭಕ್ತಿ ಆಧರವಾಗಿ ಉಪಚರಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಈ ರಚನೆಯು ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಜ್ಯೇಷ್ಠೆಯಾಗಿಯೂ, ಕನಿಷ್ಠೆಯಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಮಧ್ಯಮ ನಾಯಿಕಾ :-ನಾಯಕನು ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದಾಗ ಯಾ ಕೆಲವೊಂದು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯೂ ಮಾನವತಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ನಾಯಕನು ಸಂತೈಸಲು ಬಂದಂತೆ, ಸಮಾಧಾನಗೊಂಡು ಸಂತೃಪ್ತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಒಳ್ಳೆಯವರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿಯೂ, ಕೆಟ್ಟವರಿಗೆ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿಯೂ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಅಧಮಾ ನಾಯಿಕಾ :- ನಾಯಿಕಾಯು ಶೀಘ್ರ ಕೋಪಿಯಾಗಿ, ಮುಗ್ಧನಾದ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಾರಣವೂ ಇಲ್ಲದೇ ಜಗಳವಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟೇಶ ರಮಣ ರಾವ್ ರಚಿತ ಜಾವಳಿ "ಸಾಕೋ ನಿನ್ನ ಸ್ನೇಹ"ದಲ್ಲಿ ಅಧಮಾ ನಾಯಿಕೆಯು, ನಾಯಕನು ತನಗೆ ಮೋಸ ಮಾಡಿರುವನೆಂದು ಭಾವಿಸಿ "ಆ ಸಖಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಮರೆಯಬ್ಯಾಡ" ಎಂದು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಕುಪಿತಳಾಗುವ ಅಭಿನಯವಿದೆ.

ಮಧ್ಯಮ ಧೀರಾ :- ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನೂ ತಿಳಿದ ನಾಯಿಕೆಯು ಮಧ್ಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ವಿಮುಖಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ತಾಳ್ಮೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೇ ಹಾಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ರೇಗಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಂತೆಯೇ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೋಪ ಪ್ರದರ್ಶನಗೈಯುತ್ತಾಳೆ. " ಇದ್ಯೆವಿದ ಇನ್ನು ವೇರೆ ವೇಂಡುಮಾ ಸಾಕ್ಷಿ" (ಸಾವೇರಿ ರಾಗ -ರೂಪಕತಾಳ)ದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಾವಸ್ಥೆಯ ಧೀರೆಯು, 'ಇನ್ನು ಯಾವ ಸಾಕ್ಷಿ ಬೇಕಿದೆ?' ಎಂಬುದಾಗಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಟೀಕೆ ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಗುಳು ನಗೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿಂದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಂತಾಪಗೊಳಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈಕೆ ಧೀರಸ್ವಭಾವದ ಮಧ್ಯ ನಾಯಿಕೆ ಎನಿಸುವಳು.

ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ "ವಗಲಾಡಿ ಭೋದನಾಲಕು' ಬೇಹಾಗ್ ರಾಗ-ರೂಪಕತಾಳದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಾಳಾದ ಧೀರೆಯು ಆರುಮುಗನ್ ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಡುಹುಚ್ಚನಾಗಿ, ಈಗ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡಿರುವ ವಿಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಧೀರಾಧೀರಾ :- ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ಕೋಪವನ್ನು ಚುಚ್ಚು ಮಾತುಗಳಿಂದಲೂ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಅನಂತರ ನಿಃಶ್ವಾಸಭಾಷ್ಪದಿಂದಲೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನಿಂದ ಪರಾಭಿಮುಖನಾಗಿ ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ತಿರುಗಿಬಂದ ನಾಯಕನನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತಾ ಧೀರಾಧೀರೆಯು ನಾಯಕನನ್ನು ಚುಚ್ಚು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಸಂಭೋಧಿಸುವುದು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. "ತನ್ನನ್ನು ಮೂರ್ಖಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಈವರೆಗೂ ತಿನಾಯಪುರಂನ ವಳ್ಳಿದೇವಿಯೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರೇಮ ಸಲ್ಲಾಪವನ್ನು ಮರೆಮಾಡಲು ಬಂದಿರುವೆಯಾ? ಎಂಬ ಕೊಂಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುವುದಿದೆ.

ಅಧೀರಾ :-ಕಣ್ಣೀರಿಡುವ ಮೂಲಕ, ಕೊಂಚವಾಗಿ ತಾಳ್ಮೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ತೋರುತ್ತಾಳೆ. ಪುರುಷವಾಕ, ಅನ್ಯಾಪ್ರದೇಶಿ. ತಂಜಾವೂರು ಚಿನ್ನಯ್ಯನವರ (ಕಾನಡ-ರೂಪಕ) "ವಗೆಪೊಂದು"ವಿನಲ್ಲಿ ಅಧೀರ ನಾಯಿಕೆಯು ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಳಲನ್ನು ತೋಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನ ನಾಯಕನ ಮನಸೆಲ್ಲಾ ಮತ್ತೊರ್ವಳೇ ತುಂಬಿರುವಾಗ, ಆತನೊಂದಿಗಿನ ಪ್ರೇಮ ವ್ಯವಹಾರ ತನಗಿನ್ನು ಬೇಡ. ಈವರೆಗೂ ಸಹಿಸಿ ತಾಳ್ಮೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಮಪಾಶದಲ್ಲಿ ಎನ್ನನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಯಾವುದೋ ತಪ್ಪನ್ನು

ಹುಡುಕಿ ಮತ್ತೆ ಕೋಪಿಷ್ಟನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮನೋನಿಗ್ರಹವಿಲ್ಲದ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಮವಿತ್ತು ಸೋತುಹೋಗಿದ್ದಾಳೆ -ಅಧೀರೆ

ಸ್ವೀಯಾ -ಪ್ರಗಲ್ಭಾ

ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಮಧ್ಯೆಗಿಂತಲೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರಿದಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ಪತಿಯೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧ ನಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾಳೋ, ತನ್ನ ಪತಿಯೊಂದಿಗಿನ ಸಲಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರತಿಕ್ರೀಡೆಗಳ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ, ತಾನೇ ಮುಂದಾಗುತ್ತಾ, ರತಿಸುಖ ಸಾರವನ್ನು ಉತ್ಕೃಷ್ಟನಾಗಿ ಸವಿಯುತ್ತಾಳೋ ಆಕೆ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂರು ರೀತಿಯ ಪ್ರಗಲ್ಭಾರನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು.

ಧೀರಾ :- ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿದಿದ್ದರೂ ಕೊಂಚ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವಳು, ತನ್ನ ಅಳಲನ್ನು ತೋರಿಕೆಯ ಹಾಸ್ಯದಿಂದ ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟು, ನಾಯಕನಿಂದ ಕಾಮಚೇಷ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಾಭಿಮುಖಿವಾಗುತ್ತಾಳೆ. "ತೆಲಿಸೆನ್ನುರಾ" ಎಂಬ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ದ್ವಂಧ್ವ ಮುಖಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗಿ, ನಾಯಿಕೆ ಸುರತದಲ್ಲಿ ಉದಾಸೀನಳಾಗಿದ್ದಳೆಂಬುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಅಧೀರಾ :- ನಾಯಿಕೆಯು ಸಂಯಮವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಕಟು ಮಾತುಗಳಿಂದ ನಾಯಕನನ್ನು ಜರೆಯುವುದರೊಂದಿಗೆ ಬೆದರಿಕೆಯನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗದ "ನಾಡೆಂವಾಕು ರಾಕುನಾಡೊ"ದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಜರೆಯುವುದನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಮಧ್ಯಾ :- ತನ್ನ ಪತಿಯು ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗ ಮಾಡಿರುವುದಕ್ಕೆ, ಮೇಲೆ ಪ್ರಿಯನಾಗಿ ತೋರಿದರೂ, ತನ್ನ ಅಸಮಧಾನವನ್ನು ಮೂದಲಿಕೆಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಸಂತಾಪಗೊಳಿಸುವಳು.

ಮುಂದೆ ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾರನ್ನು ಜ್ಯೇಷ್ಠ ಹಾಗೂ ಕನಿಷ್ಠಾ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯಾ ಜ್ಯೇಷ್ಠ-ಕನಿಷ್ಠಾರಂತೆ, ಪ್ರೌಢಾ ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ -ಕನಿಷ್ಠಾ ರೂ ತೋಡಿ ರಾಗದ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂ "ಇನ್ನಾಳವಲ್ಲೇ ಗಾದಮ್ಮ"ದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಯಾ- ಪ್ರೌಢಾ-ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ-ಕನಿಷ್ಠೆಯರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಯಕನು ತನ್ನೊಂದಿಗಲ್ಲದೆ ಪರಸ್ತ್ರೀಯಲ್ಲೂ ಶೃಂಗಾರ ವಹಿಸಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿದೂ ಆತನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವಿರಿಸಿ, ಕೊಂಚವಾಗಿ ಕೋಪಪ್ರದರ್ಶನ ಅಭಿನಯ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸ್ವೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳು :- ತೋಡಿರಾಗ, ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿನ "ಎಲ್ಲ ಅರುಮ್ಮೆಗಲುಂ" ಎಂಬ ತಮಿಳು ಪದಂನಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಯೆಯ ಪರಿಚಯ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಕೀಯೆಯೂ-ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಳು ಆಗಿರುವ ನಾಯಿಕೆ, ತನ್ನ ಪತಿಯಾದ "ಪ್ರತಾಪ ರಾಮ ರಾಜ"ನು ರಾಜರಿಗೆ ಮಹಾರಾಜನಾದುದರಿಂದ, ಲೋಕದ ಸತ್ಯಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ತಿಳಿದವನು ಎಂದು ಮನಗಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಅವರೀರ್ವರ ವಿವಾಹದ ನಂತರ, ಈವರೆಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯೂ, ನಾಯಿಕೆಯ ಮನನೋಯಿಸದೆ, ಸೌಭಾಗ್ಯ-ಸಂಪತ್ತುಗಳ ಸುರಿಮಳೆಯನ್ನೇ ಆಕೆಯ ಮೇಲೆ ಸುರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂತಹ ನಾಯಕನನ್ನು ಎಲ್ಲೇ ಇರಲಿ ಅವನ ಸುಖ-ಸುರಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಸ್ವಕೀಯ ಹಾತೊರೆದಿದ್ದಾಳೆ. 'ಎನ್ನ ಪತಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಯಾರಾದರೂ ರಾಜ ಪುರುಷರಿರುವರೆ? ಎಂದು

ಒಡೆತನದಿಂದ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಭಾವವು ನಿರ್ಧಿಷ್ಟವಾಗಿ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ವಕೀಯೆಯಾದ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉದ್ಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಪದಂನಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಯೆಯು ನಾಯಕನನ್ನು "ಕಣ್ಣಾವನ್" ಅಂದರೆ 'ಪತಿ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಸಂಭೋಧಿಸಿದ್ದು- ಅಂತೆಯೇ ಪತಿಯನ್ನು "ವಿಬುಡು" ಎಂದು ಸಂಭೋದಿಸುವ ಮತ್ತೊಂದು ತೆಲುಗು ಪದಂ ಕುರುಂಜಿ ರಾಗ- ಛಾಪು ತಾಳದ "ತಲಿಸುಕೊಂಟೆ" ಕೈಲಾಸಪತಿಯಾದ ನಾಯಕನನ್ನು ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿಗೆ ಬಾರದುದಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ವೀಯೆಯಾದವಳು ಪರಿತಪಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ವಿರಹ ವೇದನೆಯನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ, ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಖಿನ್ನಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

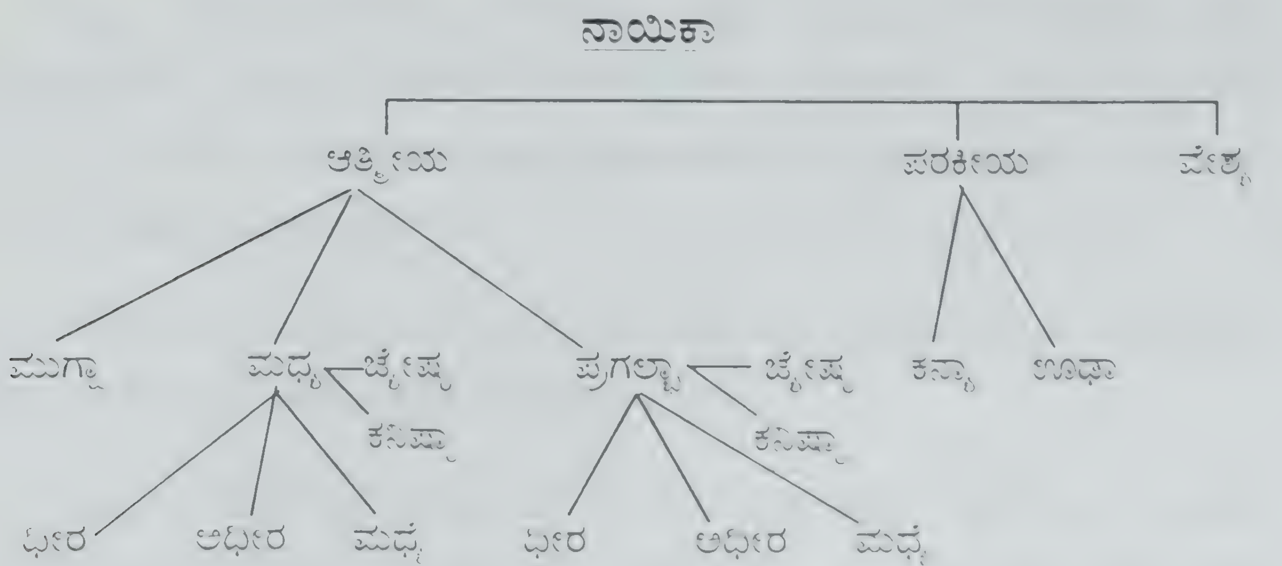
"ಎಪ್ಪಡಿ ಮನಂತರಿನಿಂದದೋ" ಹುಸೇನಿ ರಾಗ- ಆದಿತಾಳದ ರಾಮನಾಟಕ-ದಲ್ಲಿನ ಕೃತಿ- ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ಸ್ವೀಯಾಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಸನ್ನದ್ಧನಾದ ಶ್ರೀ ರಾಮನಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯು ಇಂತೆಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾಳೆ-'ಎನ್ನ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಟ್ಟು, ನಿಮಗೆ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುವ ಮನಸ್ಸಾದರೂ ಬಂದೀತು ಹೇಗೆ? ಎನ್ನ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣ ಮಾಡಿದಾಗ, ಎನ್ನಿಂದ ದೂರ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಕೊಟ್ಟ ಭಾಷೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬಾರದೆ? ಎಂದು .

-ಅಂತೆಯೇ "ಸಾರಸಮುಲದೇತಂದುಕು"- ಕಾಪಿ ರಾಗ- ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧವಾದ ಜಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಜನನಿಬಿಡ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಸಲ್ಲಾಪದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ನಾಯಕನನ್ನು ತಡೆಯುತ್ತಾ, ನಾಯಿಕೆಯು ಉಪಮೆಯೊಂದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ -" ಬಾವಿಯೊಳಗಿನ ನೀರು ಎಂದೂ ಹರಿದುಹೋಗಿಬಿಡದು. ಅಂತೆಯೇ ತಾನು ನಿನ್ನವಳಾಗಿರುವಾಗ, ಇದೇಕೆ ಇಷ್ಟು ಅವಸರ"? ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾ, ತಾನು ಸ್ವೀಯಾ ಎಂಬುದಾಗಿ ದೃಢೀಕರಿಸಿಸುವಂತಾ ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

<u>ರುದ್ರಟನ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ</u>

ಮಹಾಕವಿ ರುದ್ರಟನ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರದ ಅನುಸರಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಆತ್ಮೀಯಾ, ಪರಕೀಯಾ ಹಾಗೂ ವೇಶ್ಯಾ ಎಂದು ಮೂಲವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಉಪ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ನಾಯಿಕಾ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ಚಿಂತನೆ ನಡೆವಿದೆ.

<u>ನಾಯಿಕಾ</u>



a) ಆತ್ಮೀಯಾ : ನಾಯಕನ ಧರ್ಮ ಪತ್ನಿ. ಸ್ವಕೀಯಾ ಎಂದೂ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈಕೆ ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಎಂದು ಉಪ ವಿಧಗಳಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವು ನಾಯಿಕೆಯು ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ಮಾನಸಿಕಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಮುಗ್ಧಾ : ಮುಗುಧೆಯು ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಮೊದಲ ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ನಾಚಿ ಸಂಕೋಚಿತಳಾಗಿ ಕಾಮಕ್ರೀಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಾಭಿಮುವಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ.

ಮಧ್ಯೆ : ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಪರಿಚಯ-ಸನಿಹ ಬೆಳೆಯ ತೊಡಗಿದಂತೆ, ಸಂಕೋಚ ಸ್ವಭಾವಗಳು ನೆಲಕಚ್ಚಿ ಪತಿಯೊಂದಿಗೆ ಕಾಮಕೇಳಿಯಲ್ಲಿ ನಿರತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ಪ್ರಗಲ್ಭಾ : ಯೌವನ ಪೂರ್ಣೆಯಾದ, ಲಜ್ಜಾಹೀನಳಾದ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಆತ್ಮೀಯಾ ನಾಯಿಕೆ ತಾನೇ ರತೀಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ, ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಸಂತಸದ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರುತ್ತಾಳೆ.

ಮುಂದೆ ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಮೂರು ವಿಧಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವು ನಾಯಕನಿಂದ ಉಂಟಾದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರೀಯೆಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ನಾಯಿಕಾ-ವಿಧ. ಅವು ಧೀರಾ, ಅಧೀರಾ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯ

ಧೀರಾ: ಧೀರಾನಾಯಿಕೆಯು ಮನೋನಿಗ್ರಹವಿರುವವಳು ಹಾಗಿ ಚತುರ ವಚನಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ಅಧೀರಾ :ಮನೋಸ್ಥೈರ್ಯ ಹಾಗೂ ನಿಗ್ರಹವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡವಳು ನಾಯಕನನ್ನು ಜರೆಯುತ್ತಾಳೆ.

ಮಧ್ಯೆ :ಕೊಂಚವಾಗಿ ಮನೋನಿಗ್ರಹ ಉಳ್ಳವಳು, ಕಣ್ಣೀರಿಟ್ಟು ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ಮಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ವಿಧಗಳನ್ನು ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ ಹಾಗೂ ಕನಿಷ್ಠಾ ಎಂದೂ ರುದ್ರಟನು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಹಿಂದೆಷ್ಟೇ ಅವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ ಉದಾಹಣೆ ನೀಡಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕೈಬಡಿಲಾಗಿದೆ.

ಪರಕೀಯಾ ಸ್ತ್ರೀಯು, ಪರಪುರುಷನ ಪತ್ನಿಯಾಗಿದ್ದು, ಆಕೆ 'ಕನ್ಯಾ'ಯಾ 'ಊಢಾ'ಳಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ.

ಕನ್ಯ : ಪ್ರೇಮಾಂಗನೆಯಾದ ಹದಿಹರೆಯದ ಕನ್ಯೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಘಂಟಾರವಮು ರಾಗದ "ತಾರುನೀರೊ"ದಲ್ಲಿ ಕನ್ಯಾಳಾದ ಪರಕೀಯ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಮುವ್ವಗೋಪಾಲನಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಶೃಂಗಾರವಿರಿಸಿ, ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ವಶವಾಗುವ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಲು ಕೋರಿದ್ದಾಳೆ.

- ಹದಿಹರೆಯದ ವಯಸ್ಸಿನ ಕನ್ಯೆಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ "ಅಪುಡು ಮನಸು" ಎಂಬ ಜಾವಳಿ ಕಮಾಚ್ ರಾಗದಲ್ಲಿ - ರೂಪಕತಾಳದಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಿದೆ.

-ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರ ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ 'ಕನ್ಯಾ' ನಾಯಿಕೆಯು ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು, ಹೀಗೆಂದು ಕೇಳಿದ್ದಾಳೆ - "ಯೌವನವು ಅರಳುತ್ತಿರುವ ಕನ್ನಿಕೆಯೋರ್ವಳ ಬಳಿಗೆ, ಸುಂದರ

ಜವಾನನೊಬ್ಬನು ಬಂದು, ಮಧುರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಆಹ್ವಾನಿಸಿದರೆ, ನಿಷ್ಠೆಯಾದವಳಿಗಾಗಲಿ, ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿರುವವಳಿಗಾಗಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ!? ಎಂದು.

ಊಢಾ:- ವಿವಾಹವಾಗಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ, ಪರಪುರುಷನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವಿರಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಭೈರವೀ ರಾಗದ "ಮುಂದಟಿ ವಲೆ ನಾಸೈ"ನಲ್ಲಿ ವಿವಾಹವಾಗಿರುವ ನಾಯಕಿ, ಯೌವನಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೇ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಣಯದಲ್ಲಿದ್ದು, ನಂತರದ ನಾಯಕನ ಪರಸಂಭೋಗಗಳಿಂದಾಗಿ ಕೋಪಿತಳಾಗಿ, ಈಗಲೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಷ್ಟೇ ಪ್ರೀತಿ ಹೊಂದಿರುವನೋ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

ರುದ್ರಟನ ಪ್ರಕಾರ ವೈಶ್ಯೆ ನಾಯಿಕೆಯು ಆರ್ಥಿಕಾನುಭೋಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿ ನೃತ್ಯ-ಸಂಗೀತಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಪ್ರೇಮಾನುಭವಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ.

"ಕೂಡಿ ಕೂಸೇ" (ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗ-ಆದಿ)ಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ವೇಶ್ಯಾ ನಾಯಕಿಯು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಪವೇಳೆ ಕಳೆದ ನಾಯಕನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ರುದ್ರಟನು ಭರತಮುನಿಯು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟ ಅಷ್ಟನಾಯಕಿಯರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು, ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತ ಕಾರಣ ನೀಡದೆ ತಳ್ಳಿಹಾಕಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಷ್ಟನಾಯಿಕೆಯರ ವಿಚಾರದ ಹೊರತಾಗಿ ರುದ್ರಟನು ನೀಡಿರುವ ನಾಯಿಕಾ-ಭೇದವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಸಮಂಜಸ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ ರುದ್ರಟನು ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ವಯಸ್ಸಿನ ಮೇರೆಗೆ ಶ್ರೇಣೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಯಃಕ್ರಮಾನುಸಾರ -ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರು ಇನ್ನೂ ಹೊಸ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿದ್ದಾರೆ.

1. ದೇವೀ- ಏಳು ವರ್ಷದವರೆಗಿನ ನಾಯಿಕೆ.

2. ದೇವ-ಗಂಧರ್ವೀ-ಏಳು ವರ್ಷದಿಂದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೆ.

3. ಗಂಧರ್ವೀ -ಮಾನುಷಿ- ಹದಿನಾಲ್ಕು -ವರ್ಷದಿಂದ -ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟು ವರ್ಷದವರೆಗೆ.

4. ಮಾನುಷಿ-ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟು ವಯಸ್ಸಿನಿಂದ -ಮೂವತ್ತೈದು ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೆ.

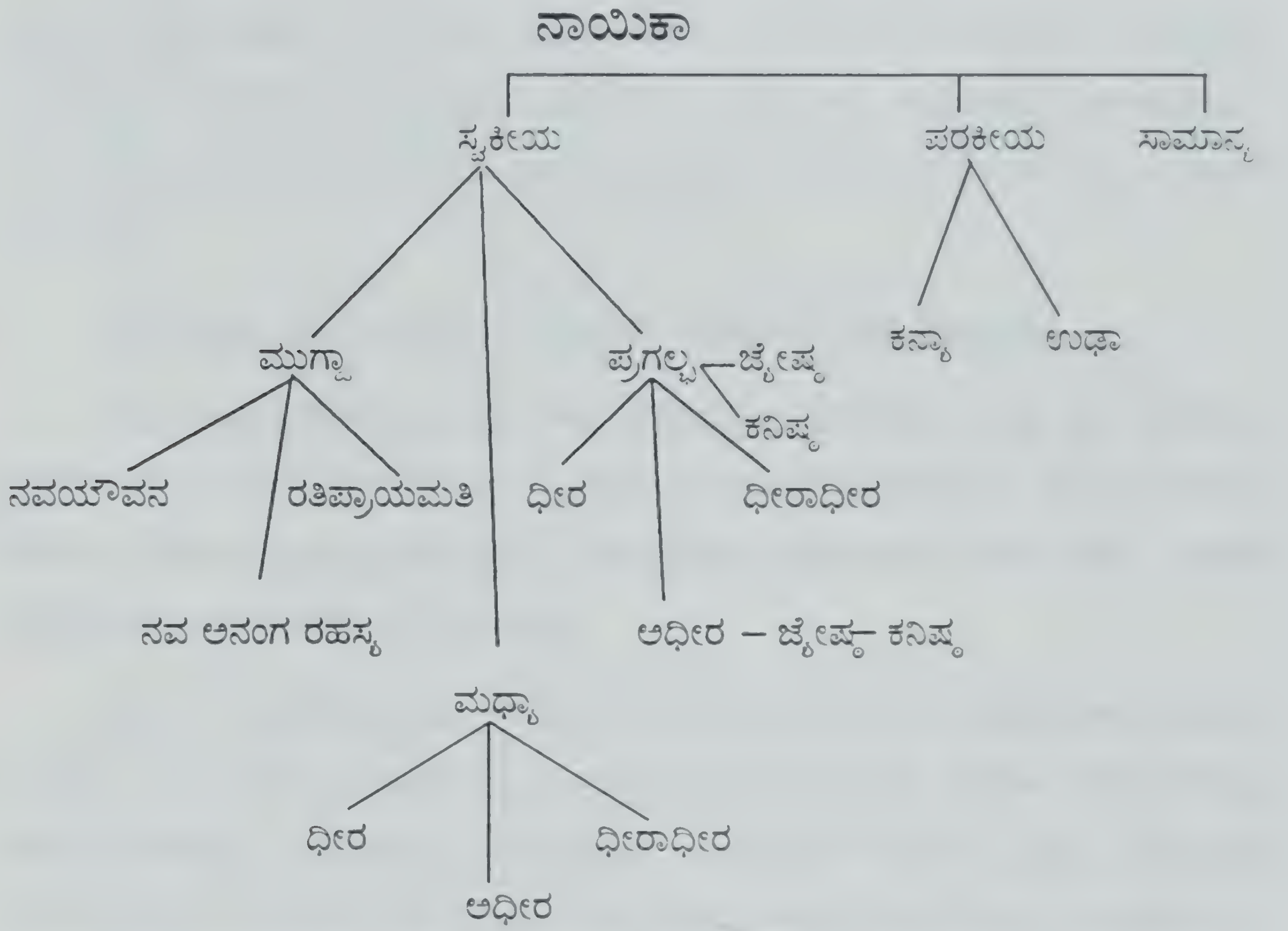
ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲೆರಡು ವಿಧಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು, ಉಳಿದೆರಡು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ರುದ್ರಟನು ಸ್ವೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯು ಸ್ವಾದೀನಪತಿಕಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರೋಷಿತಪತಿಕಾ ಅವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಂಬ ಸೂಚನೆ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ಖಂಡಿತಾ ಹಾಗೂ ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ಅವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯಾ, ವೇಶ್ಯ ವಿಧಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲೇ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ಹಾಗೂ ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯ ಛಾಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಭರತನ ನಾಲ್ಕು ನಾಯಿಕಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ರುದ್ರಭಟ್ಟನ ಶೃಂಗಾತಿಲಕ

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿಗಳಾದ ರುದ್ರಟ ಹಾಗೂ ರುದ್ರಭಟ್ಟರ ಗ್ರಂಥ-ಕಾಲಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಸಂದೇಹ

ಸಂಶಯಗಳು ಪರಿಹರಿಸಲಾಗಿ, ಈ ಈರ್ವರೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಹಾಗೂ ಶೃಂಗಾರ ತಿಲಕ ಎಂಬ ವಿಭಿನ್ನ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅಂತರ ಹೊಂದಿದವರೆಂಬ ವಿಚಾರ ಈಗ ಸರ್ವ ಮಾನ್ಯ. ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಂತರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದಲೇ, ಅವರ ಗ್ರಂಥದ ತಿರುಳು ರುದ್ರಟನ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರವನ್ನೇ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ರುದ್ರಭಟ್ಟನ ಕಾವ್ಯಕರ್ಮ ಅಪೂರ್ವವಾದ " ಶೃಂಗಾರಾಲಂಕಾರ ನಿರೂಪಣಂ" ಎನ್ನಬಹುದು. ಭರತ ಮುನಿಯ ಅಷ್ಟನಾಯಿಕೆಯರು ಹಾಗೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಭೇದಗಳಾದ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು, ರುದ್ರಟನು ನೀಡಿರುವ 'ಉತ್ಕ' ಹಾಗೂ 'ಸಂದಿತಾ' ಭೇದಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ಹಾಗೂ ಕಲಹಾಂತರಿತಾದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.



ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ಅಷ್ಟನಾಯಿಕೆಯರಾಗಿ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ, ಉತ್ಕಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜ, ಅತಿಸಂದಿತಾ, ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ, ಖಂಡಿತಾ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರೋಷಿತಪತಿಕಾ ಎಂಬುದಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವಸ್ಥಾನಾಯಿಕೆಯರು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮಾ ವಿಧಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿದಕ್ಕಿಂತ ಕೊಂಚ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ವಿಧಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ.

<u>ಉತ್ತಮಾ</u> : ನಾಯಿಕೆಯು ನಾಯಕನ ತಪ್ಪಿಗನುಸಾರವಾದ ಮನಸ್ತಾಪವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಈಕೆ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟವರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಸಮಾಧಾನದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಗೆಲ್ಲಬಹುದಾದವಳು. ನಾಯಕನ ಒಳ್ಳೆಯ ನಡತೆಯಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತಳೂ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ.

<u>ಮಧ್ಯಮ</u> : ಈ ನಾಯಿಕೆಯು, ನಾಯಕನ ಸಣ್ಣ ತಪ್ಪುಗಳಿಗೂ ಕೋಪಿಸಿಕೊಂಡವಳು. ಈ ತರಹದ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಿಸುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ, ಆಕೆ ನಾಯಕನಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರೇಮ, ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಗೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಅಧಮಾ :ನಾಯಿಕೆಯು ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಸಿಟ್ಟಿಗೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಿಯಕರನ ಮೇಲಿನ ಅತಿಯಾದ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ನಿರ್ಲಜ್ಜೆಯಿಂದ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಮೂಲಭೂತ ವಿಧಗಳಾಗಿ ರುದ್ರಟನಂತೆ ಸ್ವಕೀಯ, ಪರಕೀಯಾ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ, ಸ್ವಕೀಯಾ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ವಿಧಗಳ್ನು ಸಮ್ಮತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಮುಗ್ಧಾ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಹೊಸ ವಿಧಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವು

ನವ ಯೌವನ : ನಾಯಿಕೆಯು ಇನ್ನೂ ಹದಿಹರೆಯ ಕನ್ಯೆಯಾಗಿರುವುದು.

ನವ - ಅನಂಗ ರಹಸ್ಯ: ಶೃಂಗಾರ ರಹಸ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ಮುಗ್ಧಳಾದವಳು. ಈ ನವ ಅನಂಗ ರಹಸ್ಯಳ ಪರಿಚಯ ನಮಗೆ ಮುವಲೂರು ಸಭಾಪತಿಯವರ ಮೋಹನರಾಗ ಛಾಪುತಾಳದ "ಪದಕನಿಟಿಕಿಕಾ ಪೋವಲೇನಾ"ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಮುಗ್ಧತೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿ ಇರುವಾಕೆಯ ಆತಂಕ-ಭಾವ , ಮತ್ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲ- ವಿವಾಹದ ಮೊದಲ ನಿಶೆ ಶಯನಗೃಹಕ್ಕೆ ತೆರಳಲು ! ಇಲ್ಲಿ ಮೋಹಕವಾದ ಅಭಿನಯದ ಆಸ್ಪದವಿದೆ.

ಲಜ್ಜಾಪ್ರಾಯ ರತಿ : ಅತಿಯಾದ ಲಜ್ಜೆಯಿಂದ ಕಂಗೆಟ್ಟವಳೇ ಲಜ್ಜಾಪ್ರಾಯ ರತಿ.

ಮಧ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯ ನಾಲ್ಕು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಅವು (a) ಯೌವನದ ಬೆಳವಣಿಗೆ b) ಪ್ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ c) ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗೊಳಿಸುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ d) ಕುಶಲ -ಕೌಶಲ್ಯದ ಸಾನಂದ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮಧ್ಯಾಳಲ್ಲಿ ಧೀರಾ, ಧೀರಾಧೀರಾ ಹಾಗೂ ಅಧೀರಾಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ವಿವರಿಸಿದಂತೇ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯು ಶೃಂಗಾರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆಗಿರುವ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತಾ, ನಾಯಕನ ಮೇಲಿನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾ, ನಯವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ವಿನೋದದಲ್ಲಿ ಸಂತೃಪ್ತಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಧ್ಯಾಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಧೀರಾ, ಧೀರಾಧೀರ, ಅಧೀರ ಉಪವಿಧಗಳು ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ-ಕನಿಷ್ಠಾ ವಿಧಗಳು ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯೂ ಪರಸ್ತ್ರೀ ಆಗಿದ್ದು, ಕನ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರರೋಢಾ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದನ್ನೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯು ಸಂಪತ್ತು-ಐಶ್ವರ್ಯದ ಆಸೆಗಾಗಿ ಪ್ರೇಮವಿಲಾಪ ತೋರುವುದನ್ನೂ ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ಇಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಮವಿಲಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಈ ನಾಯಿಕೆಯ ಅಭಿನಯ ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ರುದ್ರಭಟನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಯಿಕೆಯರು ಒಟ್ಟಾಗಿ 13+2+1X3=384. ಆದರೆ ಈ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಸಮಯ, ಶ್ರೇಣಿ, ವಯಸ್ಸು, ಸಂಧರ್ಭ, ಭಾವನೆ, ಪ್ರೇಮ ಹಾಗೂ ಪ್ರಿಯಕರನ ವರ್ತಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಶೃಂಗಾರ ತಿಲಕ' ಗ್ರಂಥವು ಮುಂದೆ 'ಮಾನ' ಅಂದರೆ ಕೋಪದ ವಿವಿಧ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ಮಾನ' ಅಂದರೆ ಕೋಪ. ನಾಯಕನು ಇತರೆ ನಾಯಿಕೆಯರೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದ ಬಗ್ಗೆ ಉದಿಸುವ ಅಸೂಯೆ. ಈಕೆ ಗುರುಮಾನ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಭೋಗದಿಂದ ಉಂಟಾದ ದೈಹಿಕ ಗುರುತುಗಳು, ಆತನು ಬರಲು ತಡಮಾಡುವುದು, ಕನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೋರ್ವಳ ಹೆಸರು ಕನವರಿಸುವುದು, ಇತರೆ ನಾಯಿಕೆಯರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವುದು, ಯಾ ನಾಯಕನು ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗ ಹೊಂದಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಸಖಿಯ ಮೂಲಕ ತಿಳಿದವಳಾದರೆ ಮಾನವತಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈಗೆ 'ಮಧ್ಯ ಮಾನ' ನಾಯಕನು ಪರಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಲಘುಮಾನಳಾಗುವಳು".

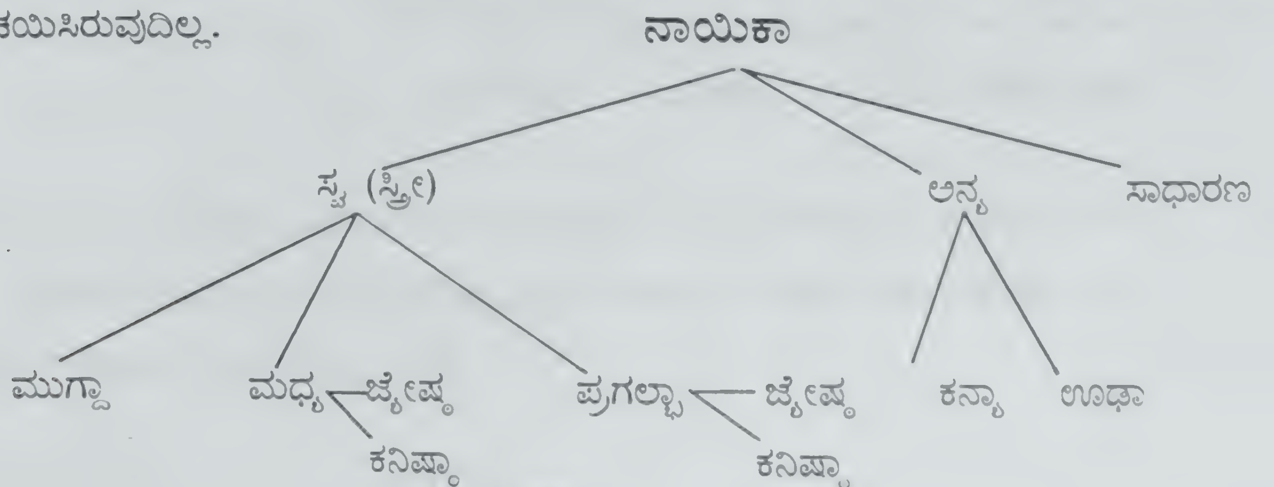
ಮಾನವತಿಯರನ್ನು ಸಮಾಧಾನಿಸಲು ಕೂಡಾ ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ಕೆಲವೊಂದು ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬಹಳ ಪ್ರಯಾಸದಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ನಾಯಿಕೆಯು ಸಮಾಧಾನಿಸಲ್ಪಡ್ಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಆರು ವಿವಿಧ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಕವಿಯು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ.

a) ಭಿನ್ನಹ ಹಾಗೂ ಬೇಡಿ ಹತ್ತಿರವಾಗುವುದು.
b) ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಉಡುಗೆಯಾಗಿ ನೀಡಿ ಸಮಾಧಾನಿಸುವುದು.
c) ಆಕೆಯ ಸಖಿಯರನ್ನು -ಗೆಳತಿಯರನ್ನು ಗೆದ್ದು, ನಾಯಿಕೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನ.
d) ಅಸಡ್ಡೆ ತೋರುವವನಾಗಿ.
e) ನಾಯಕನು ತಾನೇ ಸ್ವಯಂ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಿಸುವುದು.
f) ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದುದು.

ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಂತರದ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮಾನವತಿಯ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿರುತ್ತಾರೆ. ದಕ್ಷಿಣ, ದೃಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಶಠ ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಾಯಕರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯರು ಮಾನವತಿಯರಾಗೇ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಅಭಿನಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿ ವಿವಿಧ "ಮಾನವತಿ" ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳನ್ನು ಗ್ರಂಥಕರ್ತೃರು ಸೂಚಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ರುದ್ರಭಟ್ಟನೇ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿರುತ್ತಾನೆ.

<u>ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ</u>

ಧನಂಜಯನು 'ದಶರೂಪಕವನ್ನು' ರಚಿಸಿದಾಗ, ದಶ ರೂಪಕಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಸೂತ್ರ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆ ಹೊಂದಿದ್ದ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ದಶರೂಪಕದ ವಿಷವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇಂಬು ಕೊಡುವ ನಾಯಿಕಾ ಭೇದವನ್ನು ಧನಂಜಯನು ಪರಿಚಯಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ.



ನಾಯಿಕೆಯರು "ಸ್ವಾನ್ಯಾ ಸಾಧಾರಣ ಸ್ತ್ರೀತಿ ತದ್ಗುಣಾ ನಾಯಿಕಾ ತ್ರಿಧಾ! ಎಂದೂ ಸ್ವೀಯಾಭೇದವನ್ನು "ಮುಗ್ಧಾ ಮಧ್ಯಾ ಪ್ರಗಲ್ಭೇತಿ, ಸ್ವೀಯಾ, ಶೀಲಾರ್ಜವಾದಿಯುಕ್" ಎಂದೂ ಮುಗ್ಧಾಳನ್ನು " ಮುಗ್ಧಾ ನವವಯ: ಕಾಮಾ ರತ್ ವಾಮಾ ವುದು: ಕ್ರುದಿ! ಎಂದೂ

ಮಧ್ಯಾಳನ್ನು "ಮಧ್ಯೋದ್ಯದ್ಯೌವನಾನಂಗಾ ಮೋಹಾಂತಸುರತಕ್ಷಮಾ" ಎಂದೂ

ಮಧ್ಯೆಯನ್ನು "ಧೀರಾ ಸೋತ್ಪ್ರಾಸವಕ್ರೋಕ್ತ್ಯಾ ಮಧ್ಯಾ ಸಾಶ್ರು ಕೃತಾಗಸಮ್ಮಾ, ಖೇದಯೇದ್ದಯಿತಂ ಕೋಪಾದಧೀರಾ ಪರುಷಾಕ್ಷರಮ್ ಎಂದೂ

ಪ್ರಾಗಲ್ಭಾಳನ್ನು "ಯೌನನಾಂಧಾ ಸ್ಮರೋನ್ಮತ್ತಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ದಯತಾಂಗಕೇ, ವಿಲೋಯಮಾನೇವಾ ನಂದಾದಾದ್ರತಾರಂಭೇಪ್ಯಾಚೇತನಾ" ಎಂದೂ

ಜ್ಯೇಷ್ಠಾಕನಿಷ್ಠಾಕಾರನ್ನು "ದ್ವೇಧಾ ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ ಕನಿಷ್ಠಾ ಚೇತ್ಯಾ ಮುಗ್ಧಾ ದ್ವಾದಶೋದಿತಾ" ಎಂದೂ

ಅನ್ಯಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು "ಅನ್ಯಸ್ತ್ರೀ ಕನ್ಯಕೋಢಾ ಚ ನಾನ್ಯೋಢಾಂಗಿರಸೇ ಕ್ವಚಿತ್ ಕನ್ಯಾನುರಾಗ ಮಚ್ಛಾತ ಕುರ್ಯಾದಂಗಾಂಗಿಸಂಶ್ರಯಮ್" ಎಂದೂ

ಸಾಧಾರಣಾ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು "ಸಾಧಾರಣ ಸ್ತ್ರೀ ಗಣಿಕಾ ಕಲಾಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯಧೌರ್ತ್ಯಯುಕ್" ಎಂದು ಧನಂಜಯನು ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿ, ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ನೃತ್ಯ ಮುಖೇನ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನೂ-ವಿಧಿಯನ್ನೂ ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭೋಜನ -ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣ

ನಾಯಿಕಾ -10ವಿಧ

ಸಂದರ್ಭ	ಗುಣ	ವಯಸ್ಸು/ಬುದ್ಧಿ	ಸಹನೆ	ಸ್ಥಾನ	ವಿವಾಹ	ವಿವಾಹಕಾಲ	ಕೋಪ	ವೃತ್ತಿ	ಜೀವನಶೈಲಿ
ಪ್ರತಿನಾಯಿಕ	ಉತ್ತಮ	ಕೌಶಲ	ಧೀರಾ	ಸ್ವ	ಕನ್ಯಾ	ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ	ಉದಾತ್ತಾ	ಸಾಮಾನ್ಯ	ಗಣಿಕಾ
ಉಪ ನಾಯಿಕ	ಮಧ್ಯಮ	ಮುಗ್ಧ	ಅಧೀರಾ	ಅನ್ಯ	ಊಢಾ	ಕನಿಷ್ಠಾ	ಉದ್ಧತ	ಪುನರ್ಭೋ	ರೂಪ -ಜೀವಾ
ಅನುನಾಯಿಕ	ಅಧಮ	ಮಧ್ಯ	ಧೀರಾಧೀರ	ಸಾಧಾರಣ			ಶಾಂತ		
		ಪ್ರಗಲ್ಭಾ					ಲಲಿತ		ವಿಲಾಸಿನೀ

ಅವಸ್ಥಾ ನಾಯಿಕೆಯರು

ವಾಸಕಸಜ್ಜ	ಖಂಡಿತಾ	ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕ	ವಿಪ್ರಲಬ್ಧ	ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕ	ಕಲಹಾಂತರಿತಾ	ಅಭಿಸಾರಿಕಾ	ವೀರಹೋತ್ಕಂಠಿತ

ಭೋಜ ರಾಜನು ನಾಯಕ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ನವೀನವಾದ ವಿಧಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದಂತೆ, ನಾಯಿಕಾ ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ಬೃಹತ್ತಾದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಿರುವುದು 'ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣ'ದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಹತ್ತು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ.

* ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಂಧರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ -ನಾಯಿಕಾ, ಪ್ರತಿನಾಯಿಕಾ, ಉಪನಾಯಿಕಾ ಮತ್ತು ಅನುನಾಯಿಕಾ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ.

* ಎಡನೇಯದಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಗುಣಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಎನ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ.

* ಮೂರನೇಯದಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯ ವಯಸ್ಸು ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕೌಶಲ, ಮುಗ್ಧ, ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ.

* ನಾಲ್ಕನೇಯದಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಸಹನೆ -ತಾಳ್ಮೆಗನುಸಾರವಾಗಿ, ತಾಳ್ಮೆಯುಳ್ಳವಳು ಧೀರೆ ಎನಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಸಹನೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಾಕೆ ಅಧೀರೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ.

* ಮುಂದೆ ಐದನೇ ವಿಧ 'ಸ್ವ' ಹಾಗೂ ' ಅನ್ಯಾದೀಯಾ' ಅಂದರೆ ಸ್ವ-ನಾಯಕನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿ, ಅನ್ಯಾಧೀಯ -ಪರಸ್ತ್ರೀಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ.

* ಆರನೇಯದಾಗಿ ವಿವಾಹವಾದ ನಾಯಕಿಯನ್ನು 'ಉಢಾ' ಎಂದೂ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು 'ಅನೂಢಾ' ಎಂದೂ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ.

* ನಾಯಿಕೆಯ ವಿವಾಹ ಸಮಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ ಹಾಗೂ ಕನಿಷ್ಠಾ ಎಂದು ಕಾಣಲಾಗಿದೆ.

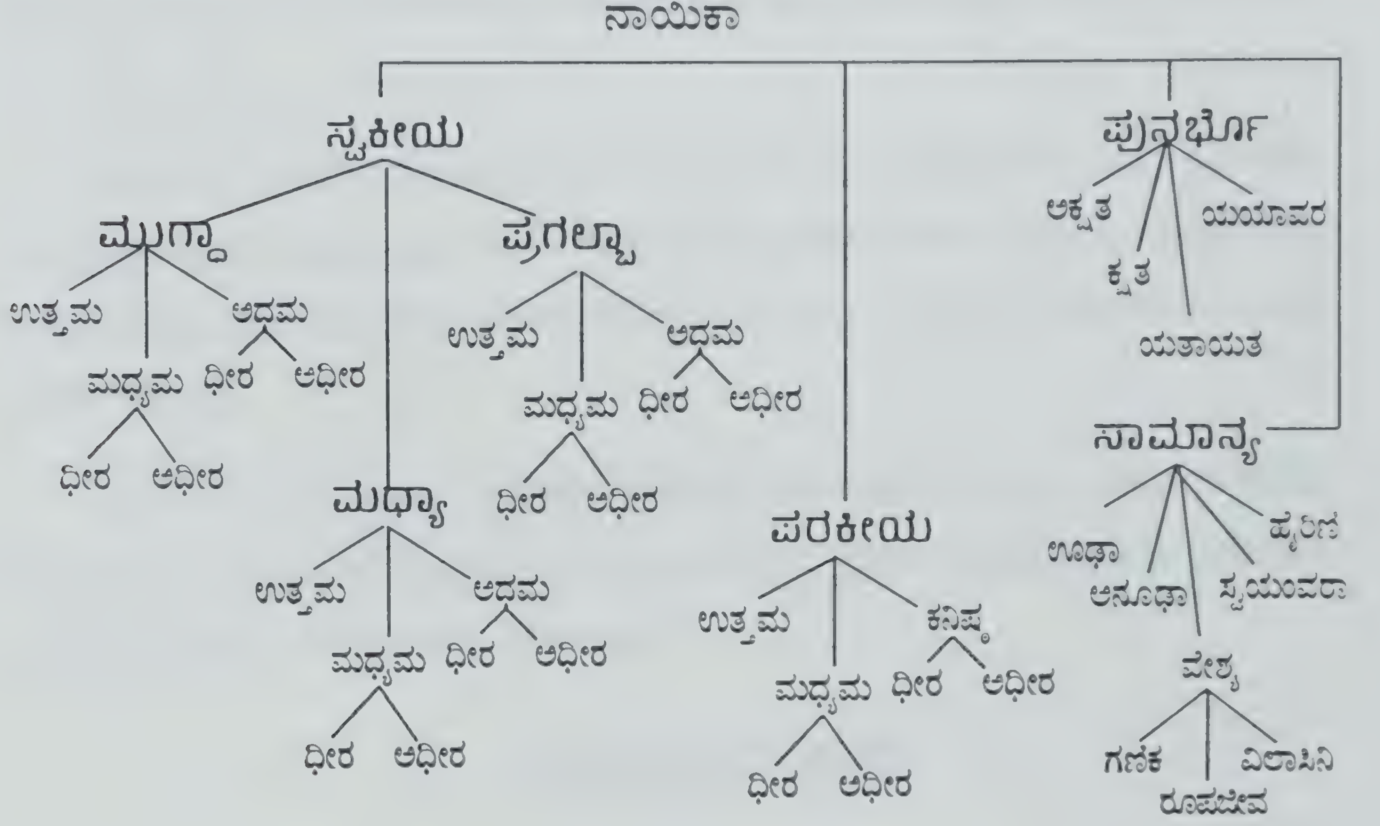
* ಎಂಟನೆಯ ವಿಂಗಡಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ - ನಾಯಿಕೆಯು 'ಮಾನವತಿ' ಅಂದರೆ ಕೋಪ ತಾಳಿದಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗಿ. ಉದ್ಧತಾ, ಉದಾತ್ತ, ಶಾಂತಾ ಮತ್ತು ಲಲಿತ ಎಂದೂ ಧೀರಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಅಧೀರಾ ನಾಯಕಿಯರನ್ನು ಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೋಲುವಂತೆ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

* ಒಂಭತ್ತನೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣವು ನಾಯಿಕೆಯ ವೃತ್ತಿ ವರ್ತನೆ ಹಾಗೂ ಗುಣಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಮೂರು ರೀತಿಯಾಗಿದೆ. 'ಸಾಮಾನ್ಯ' ನಾಯಿಕೆಯ ಅನೇಕ ಪುರುಷರೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದವಳು. ಪುನರ್ಭೋ ನಾಯಿಕೆಯು ಪರಪುರುಷನನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವಳು, ಮತ್ತು ಸ್ವೈರಿಣಿಯಾದವಳು. ಯಾವುದೇ ಗುಣ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ಪುರುಷರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಯುವಳು. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಜೀವನ ಶೈಲಿಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿ, ಗಣಿಕಾ, ರೂಪಜೀವಾ ಮತ್ತು ವಿಲಾಸಿನಿ ಎಂದು ಕಾಣಲಾಗಿದೆ. ಗಣಿಕೆಯಾದವಳು ಅರವತ್ನಾಲ್ಕು ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ನಿಪುಣಳು, ರೂಪಜೀವಾ ತನ್ನ ಯೌವನ ಹಾಗೂ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡವಳು. ವಿಲಾಸಿನೀ ಉಲ್ಲಾಸ -ವಿನೋದ ಲೀಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನಳಾದವಳು.

ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಯಕಿಯರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ನಾಯಕಿಯರನ್ನು ನಾಯಕ ಸಂಬಂಧವಾಗಿಯೂ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಭೋಜ- ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶ

ಭೋಜನು "ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣದಲ್ಲಿ" ಕೊಟ್ಟಿರುವಂತೇ "ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶ" ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ, ಹಿಂದಿನ ಏಳು ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯ, ಎಂಟನೆಯ ಹಾಗೂ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ನಾಯಿಕಾ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಾಕಾರದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಏಳನೆಯ ವಿಭಾಗೀಕರಣವನ್ನು ಕೈ ಬಿಡಲಾಗಿದೆ.



ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶದ ವಿವರಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ -ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ವಕೀಯ, ಪರಕೀಯಾ, ಪುನರ್ಭೋ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವಕೀಯ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಇವುಗಳಲ್ಲೂ, ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಕನಿಷ್ಠಾ ಬೇಧಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮಾ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಧೀರ-ಅಧೀರ ವಿಧಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿದೆ.

ಪುನರ್ಭೋ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಕ್ಷತಾ : ಅಂದರೆ ನಾಯಿಕೆಯು ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವುದು.

ಕ್ಷತಾ : ವಿಧವೆಯಾಗಿ ವಿವಾಹವಾದವಳು.

ಯತಾಯತಾ : ನಾಯಿಕೆಯು ಬೃಹಸ್ಪತಿಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗಿದ್ದು, ಚಂದ್ರನಿಂದ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ಬುಧನಿಗೆ ಜನ್ಮ ಕೊಟ್ಟವಳು. ನಂತರ ಮೊದಲ ಪತಿಯೇ ಆಕೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಯತ-ಯತಾ ನಾಯಿಕಾ.

ಯಾಯಾವರ : ಅನೇಕ ಪುರುಷರನ್ನು ವಿವಾಹ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗುವವಳು.

ಭರತ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಈ ತಿಳಿಸಿದ ಮೇಲಿನ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸದಿರುವುದು ಒಳಿತು. ಈ ನಾಯಿಕೆಯರ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವದಲ್ಲಿ "ಅಭಾಸದ" ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇಣುಕುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ "ರಸಾಭಾಸ" ಏರ್ಪಡಲು ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷತಾ, ಕ್ಷತಾ, ಯಯಾನರ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯ: ಸಾಧಾರಣ ಸ್ತ್ರೀಯಾದ ಸಾಮಾನ್ಯಳನ್ನು ಉಢಾ, ಅನೂಢಾ, ಸ್ವಯಂವರಾ, ಸ್ವೈರೀಣೀ ಹಾಗೂ ವೈಶ್ಯಾ ಎಂಬ ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಮಾಡಿದರೆ ವೈಶ್ಯೆಯನ್ನು ಗಣಿಕಾ-ವಿಲಾಸಿನಿ ಹಾಗೂ ರೂಪಜೀವಾ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ.

ಆಶ್ರಮದ ಪ್ರಕಾರ, ನಾಯಿಕೆಯು ಧರ್ಮ-ಶೃಂಗಾರದ, ಕಾಮ-ಶೃಂಗಾರದ, ಅರ್ಥ-ಶೃಂಗಾರದ, ಮೋಕ್ಷ-ಶೃಂಗಾರದ ವಿಧಗಳಲ್ಲೂ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥ ಶೃಂಗಾರ ಹಾಗೂ ಕಾಮ ಶೃಂಗಾರವು ಎಲ್ಲಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಮೋಕ್ಷ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ 'ಸ್ವಕೀಯಾ' ನಾಯಿಕೆಯು ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಭೋಜನ ಕಾವ್ಯಗ್ರಂಥಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ಭೋ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಉಪ-ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸ್ವಕೀಯ ಹಾಗೂ ಪರಕೀಯಾ ಬೇಧಗಳನ್ನು ಮರು ಅಣಿ ಮಾಡಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ವಾಗ್ಭಟಾಲಂಕಾರ

ವಾಗ್ಭಟ - ವಾಗ್ಭಟಾಲಂಕಾರ

ವಾಗ್ಭಟನು ಇತರ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ನಾಯಿಕೆ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಅನೂಢಾ(ಕನ್ಯಾ), ಸ್ವಕೀಯಾ, ಪರಕೀಯಾ ಮತ್ತು ಪಣಾಂಗನಾ(ವೈಶ್ಯೆ) ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯು ಮುಂದೆ ಸಧವಾ (ಕುಂಕುಮ ಭಾಗ್ಯ ಇರುವವಳು) ವಿಧವಾ (ವಿಧವೆ), ಪುನರ್ಭೋ ವಿಧವೆಯಾದರೂ ವಿವಾಹವಾದವಳು (ಕೆನಾಪಿ ಸ್ವೀಕೃತ)ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಹೇಮಚಂದ್ರ - ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ

ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನದ ಕರ್ತೃ ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಸ್ವಕೀಯ ಪರಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸ್ವಕೀಯ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ಎಂಟು ಅವಸ್ಥಾ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪರಕೀಯಾ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಅವು ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ಹಾಗೂ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ. ಸಾಮಾನ್ಯ(ವೈಶ್ಯಾ) ಉದಾತ್ತಾ ಹಾಗೂ "ಲಲಿತಾ" ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರತಿನಾಯಿಕಾ ಎನಿಸುವವಳು ಸವತಿಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ.

ರಾಮಚಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಗುಣಚಂದ್ರರ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ

ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಶಿಷ್ಯರಾದ ರಾಮಚಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಗುಣಚಂದ್ರರು "ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ",

ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

a) ಕುಲಜಾ: ಕುಲಜಾ ಸ್ತ್ರೀಯು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಯಾ ವೈಣಿಕ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ನಾಯಿಕೆ ಈಕೆ ಹಿಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ ಉತ್ತಮ ನಾಯಿಕಾ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವಳು. ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮುನಿ ಪತ್ನಿಯರನ್ನು, ದೈವ ಭಕ್ತೆಯರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಕುಲಜಾ ನಾಯಿಕಾ ನಿರೂಪಣ ಸಾಧ್ಯ.

b) ಪುಣ್ಯಕಾಮಿನಿ : ಈಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿ, ಸಂಗೀತಾದಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಪ್ರೇಮಸಲ್ಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನಳಾಗಿರುವ ನಾಯಿಕೆ. ಉದಾ : ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕಾದ ವಸಂತಸೇನೆ, ಊರ್ವಶಿಯು 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶಿಯಾ' ದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯಾಗಿ ಪುಣ್ಯಕಾಮಿನಿ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ವಿರಚಿತ 'ನೀಲಾಂಬರಿ' ರಾಗದ ಪದಂನಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಳಾಗಿ ಚಂಚಲ ಮನಸ್ಕನಾದ ನಾಯಕನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

c) ದಿವ್ಯ : ದಿವ್ಯ ಕನ್ಯೆಯಾದ ನಾಯಿಕೆ ದಿವ್ಯ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶಿಯಾದ ಊರ್ವಶಿ ದಿವ್ಯ ನಾಯಿಕೆ. ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕಾರಣ ಆಕೆ ದೇವಕನ್ಯಾ. ಈ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ವಿರಚಿತ ಮೋಹನ ರಾಗದ "ಮಗುವ ತಾನ"ದಲ್ಲಿ ಕಾಂಚಿಯಲ್ಲಿ ವರದರಾಜ ದೇವರ ಸೇವೆಗಳ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿದ ಕವಿಯು, ಕನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ "ಪೆರುಂದೇವಿಯು" ದಿವ್ಯ ಶಯನಗೃಹದಿಂದ ಮದುವಣಗಿತ್ತಿಯ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಹೊರಬರುವುದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿ, ಪ್ರೇರಿತಗೊಂಡು ದಿವ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪದಂನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

d) ಕ್ಷತ್ರಿಯಾ : ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಯಿಕೆ, ಈಕೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಸೌರಷ್ಟ ರಾಗದ "ಎತುರಿನಾ ರಾಮನಿನಿ"ಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ನಿರೂಪಿಸುವುದು, ಆಕೆಯ ಪ್ರತಿಭೆ, ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹಾಗೂ ಯಾರನ್ನಾದರೂ ಮೋಹಕವಾಗಿ ಗೆಲ್ಲುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಅರಿತ ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ರೂಪಿತಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ಧಿಷ್ಟವಾದ ತಂತ್ರ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಇದನ್ನು ಅಸಮಂಜಸ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಯಿಕೆಯ ವಯಸ್ಸು ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಮುಗ್ಧಾ : ಅನುಭವ ಇಲ್ಲದ ಕನ್ಯೆ, ಲಜ್ಜಾವತಿಯಾಗಿ, ಜಾಗೃತವಾಗದೆ ಜಾಗವಿಲ್ಲದೆ, ಮಾನವತಿಯಾದಾಗಲೂ ಗಂಭೀರಳಾಗಿ, ಯೌವನದ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿ ಇರುವಾಕೆ. ಮೂವಲ್ಲೂರು ಸಭಾಪತಿಯವರ (ಮೋಹನ ರಾಗದ, ಛಾಪುತಾಳದ) "ಪದಕಿಂತಿಕಿಕ ಪೊವಲೇನೇ"ಯಲ್ಲಿ ಮಧುಮಂಚಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ಚಿಗರೆಯಂತೆ ಹೆದರಿದ ಮುಗ್ಧಾನಾಯಕಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಮಧ್ಯಾ : ಅಲ್ಪಾನುಭವಿಯಾದ ಮಧ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆ ಯೌವನ ಪೂರ್ಣ ಚೆಲುವೆಯು ಅತೀ ಮಾನವತೀಯೂ ಆಗಿದ್ದು, ಪ್ರೇಮ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿರೇಖಕ್ಕೆ ತಲುಪುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇವೆ. ಮಧ್ಯಾಳನ್ನು ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ಮತ್ತೇ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಧೀರ, ಅಧೀರ ಹಾಗೂ ಧೀರಾಧೀರಾ. ಧೀರೆಯಾದವಳು ಮನೋನಿಗ್ರಹ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ತಪ್ಪಿತಸ್ಥ ಪತಿಯನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾ, ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥಗಳಿಂದ ಮಾತನಾಡುವಳು. ಅಧೀರೆ ಕಣ್ಣೀರಿಟ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೆ, ಧೀರಾಧೀರೆ ಚುಚ್ಚು ಮಾತುಗಳಿಂದಲೂ, ಕಣ್ಣೀರಿನಿಂದಲೂ ಪತಿಯನ್ನು ಜರೆಯುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

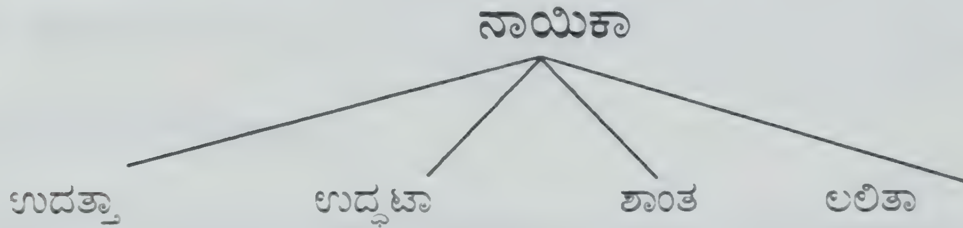
ಪ್ರಗಲ್ಭಾ: ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು, ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನ್ಯಳಾಗುತ್ತಾ, ಕಾಮೋದ್ರೇಕಗೊಂಡಾಗ ಆಲಿಂಗನ ಸಮಯ ಪ್ರಜ್ಞೆತಪ್ಪುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾಳೆ.

ಪ್ರಗಲ್ಭೆ ಕೂಡಾ ಧೀರಾ, ಅಧೀರಾ, ಧೀರಾಧೀರವೆಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಧೀರಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣದ ಪ್ರಕಾರ ಮಾನ್ಯಳಾದಾಗ ನಾಟಕೀಯದ ಗೌರವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾ ಶೃಂಗಾರದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪರಾಭಿಮುಖಿವಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅಧೀರಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಬೆದರಿಕೆ ಒಡ್ಡುತ್ತಾ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಧೀರಾ ಧೀರಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಕುಚೋದ್ಯಗಳಿಂದ ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತಾ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥಗಳಿಂದ ಜರೆಯುತ್ತಾಳೆ.

ಇವೇ ಅಲ್ಲದೇ ಅಷ್ಟನಾಯಿಕಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರಾಮಚಂದ್ರ-ಗುಣಚಂದ್ರರು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲೂ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ನಾಯಿಕೆಯರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಬಗೆಗಿನ ವಿವರಣೆಯೂ ನಮಗೆ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ, ಭರತ ಹಾಗೂ ಧನಂಜಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ನಕಲುಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ ಹೊರತು ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಬೇಧದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನಾಗಿ, ಸೂತ್ರಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಪಾತ್ರನಿರೂಪಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಹೊಸ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣದ ಮೂಲಕ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ನಾಯಿಕಾ ವಿಧವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಹೆಚ್ಚೇನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

<u>ಶಾರದಾತನಯ ಭಾವಪ್ರಕಾಶ</u>

ಶಾರದಾತನಯನು 'ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ" ನಾಯಕಿಯರನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭೋಜನ 'ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶದ' ಅಪೂರ್ವ ಸಾರವೇ ಈ 'ಭಾವಪ್ರಕಾಶ'.



<u>ಉದಾತ್ತ</u> : ನಾಯಿಕೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಗುಣವಂತಳು. ಅಂದವಾಗಿ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಂಡು, ಜೀವನದ ಸುಖಾನುಭೋಗ ಪಡೆದವಳು. ತನ್ನ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧಿಷ್ಟತೆ ಹೊಂದಿ, ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾ, ಇತರರನ್ನು ಗೌರವಿಸುತ್ತಾ, ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾ, ಸಂಬಂಧಿಕರಲ್ಲಿ ನೆರೆಹೊರೆಯವರಲ್ಲಿ ಮಿತ ಭಾಷಿಯಾದವಳು. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ (ಪುನ್ನಾಗನರಾಳಿ ರಾಗ) 'ನಿನ್ನು ಜೂಡ ಗಲಿಗಿನಿ' ಪತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಶೃದ್ಧಾ-ಭಕ್ತಿಯನಿಟ್ಟ ಉದಾತ್ತ ನಾಯಕಿಯ ಪರಿಚಯವಿದೆ.

<u>ಉದ್ಧಟ:</u> ನಾಯಕಿಯು ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ, ರೂಪ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಜಂಬ ಪಟ್ಟವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ , ಮೋಸಗಾರ್ತಿಯೂ, ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚು ಸ್ವಭಾವದಳೂ, ಸ್ವಾರ್ಥಿಯೂ, ಸೊಕ್ಕಿನವಳೂ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ.

ಮಧ್ಯಮವತೀ ರಾಗದ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ವಿರಚಿತ 'ಎಂತ ಲೀದು ನಾತೋ' ಪದಂನಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಗುಣ-ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ನಾಯಿಕೆ, ತನ್ನನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ, ತಾನೇ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮ ಎಂದು ಭೀಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಶಾಂತ: ನಾಯಿಕೆಯೂ ಬಹಳ ಸಂತಸದಲ್ಲಿರುವವಳೂ, ನಿಸ್ವಾರ್ಥಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಗುಣವಂತೆಯಾದ 'ಶಾಂತಾ' ನಾಯಕಿಯೂ ತನ್ನ ವೈರಿಗಳಿಗೂ ಉಪಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಕರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೀತಿ-ಆಧಾರ ತೋರುವವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

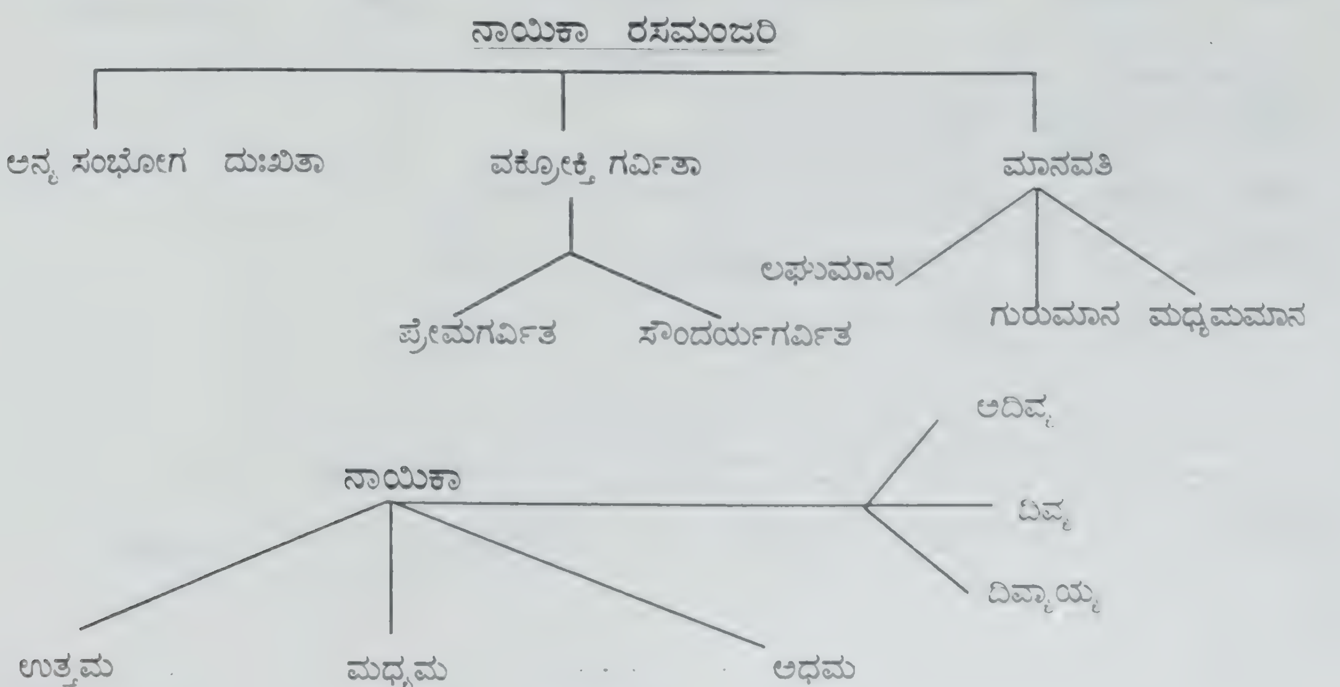
ಲಲಿತಾ : ನಾಯಕಿಯು ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಒಡವೆ ತೊಡವೆಗಳು ಪ್ರವಾಸ, ಋತುಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಅತ್ಯಾಕರ್ಷಿತಗೊಂಡು, ಪ್ರೇಮ ಸಲ್ಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವಳಾಗಿ, ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾವಿಣ್ಯತೆ ಪಡೆದವಳು.

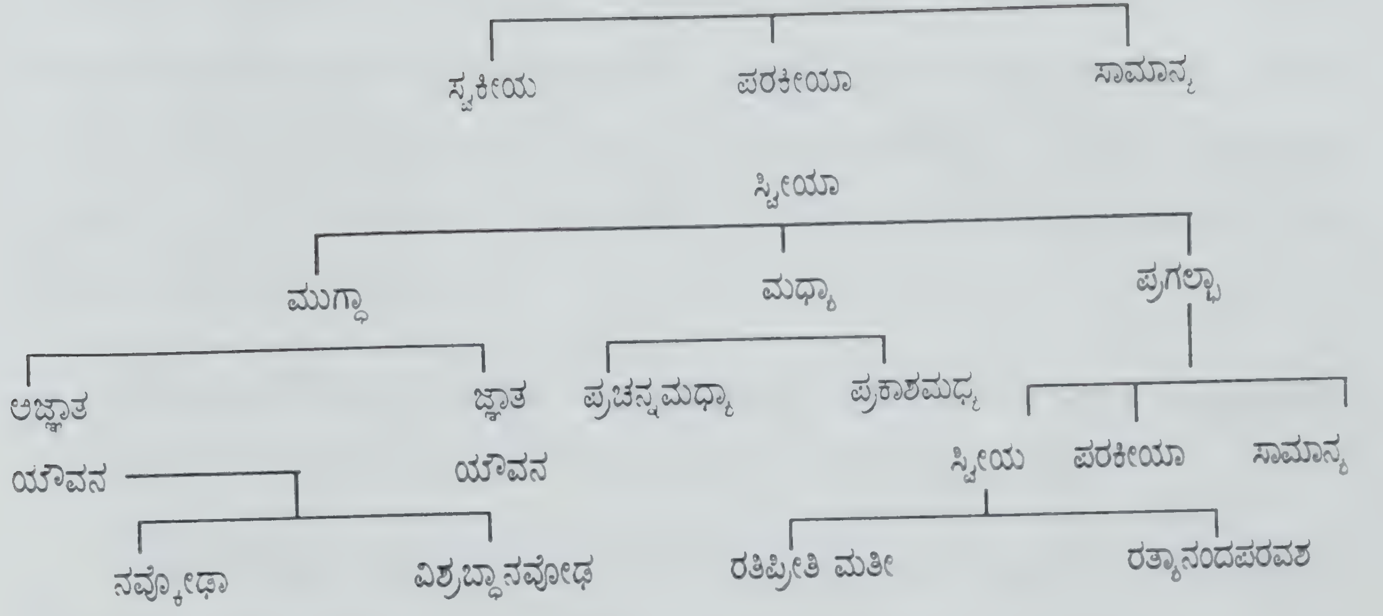
ಭಾವಪ್ರಕಾಶವು ನಿಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಭೋಜನ 'ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶದ' ಪ್ರತಿರೂಪವೇ ಆದರೂ, 'ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ' ವಿಚಾರ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ತರ್ಕಿಸಿದರೆ, ಭರತ ಹಾಗೂ ರುದ್ರಟನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೋಲುತ್ತಾನೆ. ಶಾರದಾತನಯನು ಭರತನ ಹದಿನಾರು ಬಗೆಯ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯು ಗುಣವಿಶೇಷತೆಗಳಿಲ್ಲದ ಪುರುಷನನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿರುವುದನ್ನು- ನಿರಾಕರಿಸಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಗುಣವಿಶೇಷ-ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಪುರುಷನನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು. ಅಲ್ಲದೆ ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯು ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ಹಾಗೂ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ಗುಂಪಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೇರಿದವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮ-ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಎಂದು ಆಕೆಯು ನಾಯಕನ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ-ಸಂಬಂಧದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧಾರಿತಗೊಂಡು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ರುದ್ರಟನ 'ಶೃಂಗಾರ -ತಿಲಕವನ್ನೇ' ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಭೋಜನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ವಿಷಯ - ವಿನಿಮಯದಲ್ಲಿ, ಶಾರದಾತನಯನು ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭೋಜನು ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು 'ಮಾನ' , ಕೋಪ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶಾರದಾತನಯನು ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆಧಿರಿಸಿ ವಿಭಜಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

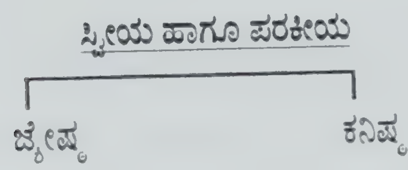
ಭಾನುದತ್ತನ ರಸ ಮಂಜರಿ

ಭಾನುದತ್ತನು ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮಾಡಿರುವ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಪಾರವಾದುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಉಪ ವಿಂಗಡಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಹೊಸ ಬಗೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭೋಜ ಕವಿಯಂತೆ, ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ದೂರವಾದ ಯಾ ಮೂಲ ರೂಪಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆ ಭಾನುದತ್ತನು 'ರಸಮಂಜರಿ'ಯನ್ನು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

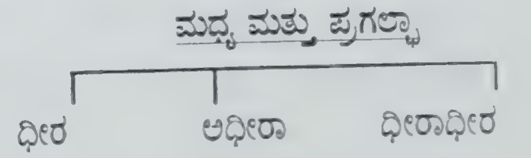




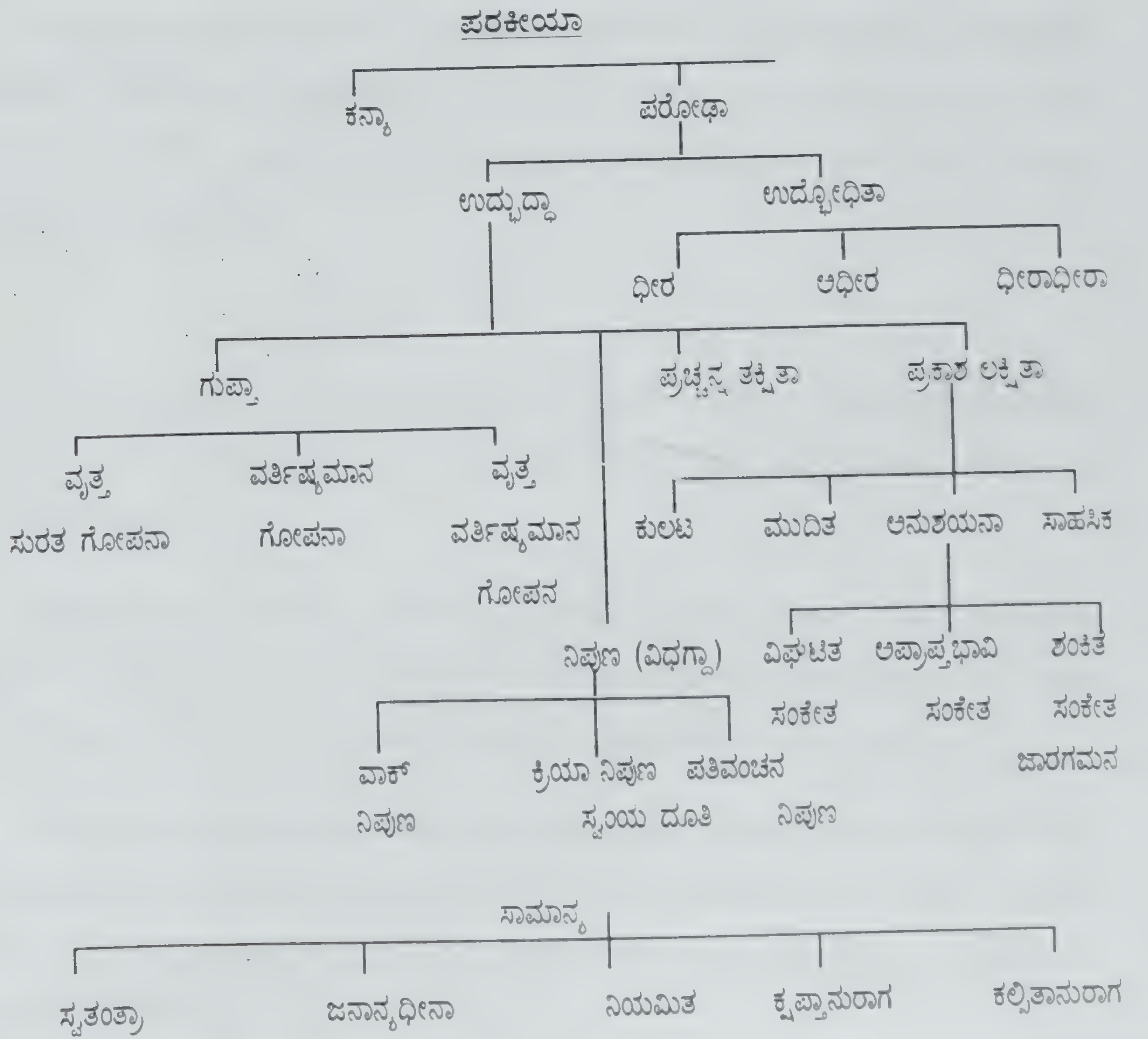
ಸ್ವಕೀಯ
ಪರಕೀಯಾ
ಸಾಮಾನ್ಯ
ಸ್ವೀಯಾ
ಮುಗ್ಧಾ
ಮಧ್ಯಾ
ಪ್ರಗಲ್ಭಾ
ಅಜ್ಞಾತ ಯೌವನ
ಜ್ಞಾತ ಯೌವನ
ಪ್ರಚನ್ನಮಧ್ಯಾ
ಪ್ರಕಾಶಮಧ್ಯ
ಸ್ವೀಯ
ಪರಕೀಯಾ
ಸಾಮಾನ್ಯ
ನವ್ಯೋಢಾ
ವಿಶ್ರಬ್ಧಾನವೋಢ
ರತಿಪ್ರೀತಿ ಮತೀ
ರತ್ಯಾನಂದಪರವಶ



ಸ್ವೀಯ ಹಾಗೂ ಪರಕೀಯ
ಜ್ಯೇಷ್ಠ
ಕನಿಷ್ಠ



ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಗಲ್ಭಾ
ಧೀರ
ಅಧೀರಾ
ಧೀರಾಧೀರ



ಪರಕೀಯಾ
ಕನ್ಯಾ
ಪರೋಢಾ
ಉದ್ಬುದ್ಧಾ
ಉದ್ಬೋಧಿತಾ
ಧೀರ
ಅಧೀರ
ಧೀರಾಧೀರಾ
ಗುಪ್ತಾ
ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ ತಕ್ಷಿತಾ
ಪ್ರಕಾಶ ಲಕ್ಷಿತಾ
ವೃತ್ತ ಸುರತ ಗೋಪನಾ
ವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಗೋಪನಾ
ವೃತ್ತ ವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಗೋಪನ
ಕುಲಟ
ಮುದಿತ
ಅನುಶಯನಾ
ಸಾಹಸಿಕ
ನಿಪುಣ (ವಿಧಗ್ದಾ)
ವಿಘಟಿತ ಸಂಕೇತ
ಅಪ್ರಾಪ್ತಭಾವಿ ಸಂಕೇತ
ಶಂಕಿತ ಸಂಕೇತ ಜಾರಗಮನ
ವಾಕ್ ನಿಪುಣ
ಕ್ರಿಯಾ ನಿಪುಣ ಸ್ವಯಂ ದೂತಿ
ಪತಿವಂಚನ ನಿಪುಣ
ಸಾಮಾನ್ಯ
ಸ್ವತಂತ್ರಾ
ಜನಾನ್ಯಧೀನಾ
ನಿಯಮಿತ
ಕ್ಷಪ್ತಾನುರಾಗ
ಕಲ್ಪಿತಾನುರಾಗ

ಭಾನುದತ್ತನು ರಸಮಂಜರಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂತಾ ಕೆಲವು ಹೊಸ ನಾಯಿಕೆಯ ವಿಧಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಾನುದತ್ತನು ಎಲ್ಲರಂತೆ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ವಕೀಯಾ, ಪರಕೀಯಾ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿ, ಸ್ವೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ವಿಧಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ, ಮುಂದೆ ಮುಗ್ಧಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಜ್ಞಾತ ಯೌವನ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾತಯೌವನ ಎಂಬ ಹೊಸ ವಿಧಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅಜ್ಞಾತ ಯೌವನ : ಅತಿಯಾದ ಮುಗ್ಧತೆಯಿಂದಾಗಿ, ತನ್ನೊಳಗೆ ಯೌವನ ಮೊಳೆತಿರುವುದ್ದನ್ನೇ ತಿಳಿಯದವಳು ಈಕೆ. ನಾಚಿಕೆ-ಪ್ರಣಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜ್ಞಾನವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಮುಗ್ಧ ನಾಯಿಕೆ.

ಜ್ಞಾತ ಯೌವನ : ಈಕೆ ಯೌವನ-ರೂಪ-ಲಾವಣ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸುವವಳು. ತಾನು ಯೌವನ ಪೂರ್ಣೆಯಾದುದನ್ನು ಅರಿತು ಲಜ್ಜೆ-ತವಕಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದವಳಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿ ನವೊಢಾ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ರಬ್ಧ-ನವೋಢಾ ಎಂಬ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವಳು.

ನವೋಢಾ: ನವ ವಿವಾಹಿತೆಯಾದ ನಾಯಿಕೆಯು ಲಜ್ಜಾವತಿಯೂ, ಮೃದುವೂ ಆಗಿ ತನ್ನ ಪತಿಯ ಎದುರು ಅತ್ಯಂತ ಭಯದಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಪಂತುವರಾಳಿ ರಾಗದ "ನನ್ನೆಟಿಕೆ ಬೊಮ್ಮ ನೀರೇ"ಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯು ಮುಗ್ಧಾ ನವೋಢಾಳಾದ ನಾಯಿಕೆಯು, ಹೊಸದಾಗಿ ವಿವಾಹವಾಗಿದ್ದು, ನಾಚಿ, ಮೊದಲ ರಾತ್ರಿ ತನ್ನ ಪತಿಯ ವರ್ತನೆಯಿಂದ ಹೆದರಿದವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಗ್ರಾಮ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದೊಳಗೆ ಇಂತಹ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಕವಿಯೂ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವಿಶ್ರಬ್ಧ ನವೋಢಾ :-ನವ ವಿವಾಹಿತಳಾದ ನಾಯಿಕೆ ಪತಿಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ-ಧೈರ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಕೆ. ವಿಶ್ವಾಸವುಳ್ಳವಳಾಗಿ, ಭಯವಿಲ್ಲದೆ. ಚಿತ್ತ ಶಾಂತಿಯಿಂದ ಗಂಡನಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತಳಾಗುವಳು.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗದ "ಚಿನದಾನ ನಿನಿ"ಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಯಾ-ಮುಗ್ಧಾ-ವಿಶ್ರಬ್ಧಾ ನವೋಢಾಳ ಪರಿಚಯವಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಲಜ್ಜಾವತಿಯಾದರೂ, ಲೋಕರೂಢಿಯಾಗಿರುವ ಪ್ರಣಯ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿ, ತಾನೂ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಈ ತೆಲುಗು 'ಪದಂ'ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಅಭಿನಯ ಸಾಧ್ಯ.

ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರ ವಿಂಗಡಣೆ ಶೃಂಗಾರ ತಿಲಕದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ಮಧ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆಯಡಿ 'ಪ್ರಚನ್ನ'ಹಾಗೂ 'ಪ್ರಕಾಶ'ಎಂಬ ವಿಧಗಳು ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವರು ಪ್ರಣಯ ಹಾಗೂ ಲಜ್ಜೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೀರುವವರು. ಇದು ನಾಯಕರಿಗೂ, ಸಖಿಯರಿಗೂ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಿದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಂದೆ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಚಿಕೆ-ಭಯವನ್ನು ಮರೆಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆ ಬಹಳ ಪ್ರಬುದ್ಧಳಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ರತಿ ಪ್ರೀತಿಮತಿ' ಹಾಗೂ 'ರತ್ಯನಂದಪರವಶ' ವೆಂಬ ವಿಧಗಳು.

ರತಿ ಪ್ರೀತಿಮತಿ:- ನಾಯಿಕೆಯು ನಾಯಕನ ಸಾಮಿಪ್ಯವನ್ನು ಆಗಿಂದಾಗೇ ಬಯಸುವಾಕೆ.

"ಎಂತ ಚಕ್ಕಾನಿ ವಾಡೇ" ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂನಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಯಾ- ಪ್ರಗಲ್ಭಾ- ರತಿಪ್ರೀತಿಮತಿಯ ಅಭಿನಯವಕಾಶವಿದೆ. ಎಂತ ಚಕ್ಕ ನಿವಾಡೇ ನಾ ಸಾಮಿ ನೀಡು

ಎಂತ ಚಕ್ಕನಿವಾಡಿ ।। ಪ ।।

ಇಂತಿ ಮುವ್ವಗೋಪಾಲುಡು ಸಂತತಮು ನಾಮದಿಕೀ

ಸಂತೋಷಮು ಚೇಸೇನೇ ।।

ಎಂಬುವುದಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ರತಿಪ್ರೀತಿಮತಿಯ ಲಕ್ಷಣ ಚಿತ್ರಣ ಸಾಧಿಸಬಹುದು.

ರತ್ಯಾನಂದಪರವಶಾ:- ನಾಯಿಕೆಯು ಸಂಭೋಗ ಸುಃಖದ ಆನಂದ ಕಡಲಿನಲ್ಲಿ ಮೈ ಮರೆತವಳು.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಆನಂದ ಭೈರವಿರಾಗದ "ಮಂಚಿದಿನಮು ನೀದೀ" ಯಲ್ಲಿ ರತ್ಯಾನಂದಪರವಶಾಳಾದ ನಾಯಿಕೆಯು ಇದೀಗ ಸಂತಸದಲ್ಲಿರುವುದೇ ಅಭಿನಯದ ಸಾರಾಂಶ.

ಉಳಿದಂತೆ 'ರಸ ಮಂಜರಿ'ಯು ಸ್ವೀಯಾ ಹಾಗೂ ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಕಿಯರಲ್ಲಿ ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ-ಕನಿಷ್ಠಾ ಭೇದಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಧೀರ, ಅಧೀರಾ ಹಾಗೂ ಧೀರಾ ಧೀರಾ ಭೇದಗಳನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಭಾನುದತ್ತನ 'ರಸಮಂಜರಿ' ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಕಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಎರಡು ವಿಧಗಳನ್ನು ಪರೋಢಾ ಹಾಗೂ ಕನ್ಯಕಾ ಎಂದು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಪರೋಢಾ :- ನಾಯಿಕೆಯು, ನಾಯಕನಲ್ಲದೆ, ಇತರ ಪುರುಷರನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗಿರುವುದು ತೋರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇವು ಆರು ವಿಧಗಳು : 1. ಗುಪ್ತ 2. ವಿಧಗ್ಧಾ 3. ಲಕ್ಷಿತಾ 4. ಕುಲಟಾ 5. ಅನುಶಯನಾ 6. ಮುದಿತ.

ಗುಪ್ತಾ ನಾಯಿಕೆಯು ಮೂರು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ.

ವೃತ್ತ ಸುರತಗೋಪನಾ :- ನಾಯಿಕೆಯು ಆಶಿಸಿದ ಒಟ್ಟು ಸೇರುವಿಕೆ, ಮೊದಲೇ ಆಗಿ ಹೋಗಿರುವುದು. ಈಕೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ವಿರಚಿತ ಕಲ್ಯಾಣಿರಾಗದ 'ಇೀ ಪೊಂದು ಸೀಯಕ' ಪದಂನಲ್ಲಿ ವಿವಾಹ ಬಂಧನದ ಬಾಹ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಯಾಸಕ್ತಳಾಗಿ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುಪ್ತವಾಗಿಡುವಲ್ಲಿ ಸಫಲಳಾದವಳು. ಈ ರೀತಿಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವಾಗ, ನಾಯಕಿಯೇ ಭಕ್ತೆ, ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಪ್ರೀತಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಯಕನೇ ದೈವವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಬಹುದು.

ವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ-ಸುರತಗೋಪನಾ :- ನಾಯಿಕೆಯು ಆಶಿಸಿದ ಸಮಾಗಮ ಮುಂದೆ ನಡೆಯಲಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸನ್ನದ್ಧಳಾಗುತ್ತಾ ಇರುವವಳೇ ವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಸುರತಗೋಪನ.

ವೃತ್ತ ವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಸುರತಗೋಪನಾ:- ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಸಂಧಿಯು ಮೊದಲೇ ನಡೆದುಹೋಗಿ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲೂ ನಡೆಯುವುದಿದ್ದರೆ, ಆಕೆ ವೃತ್ತವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಸುರತಗೋಪನಾ. ಈಕೆ ನಾಯಕನನ್ನು ಸೇರುವ ಮೊದಲು, ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸುರಕ್ಷಿತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಹಾಗಾಗಿ ನಾಯಿಕಾಯು ತನ್ನ ಮಿಲನವನ್ನು ನಾಯಕನಿಂದ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಮಾಡಿದರೆ, ಆಕೆ ಗುಪ್ತಾ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ವಿಧಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಭೂತ-ಗುಪ್ತಾ, ವರ್ತಮಾನ ಗುಪ್ತಾ ಹಾಗೂ ಭವಿಷ್ಯತ್- ಗುಪ್ತಾ ಎಂದೂ ಅರಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಅಂತೆಯೇ ಭಾನುದತ್ತನು ನೀಡಿರುವ " ವೃತ್ತ-ವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಸುರತ ಗೋಪನಾ" ಎಂಬುದು ಮೊದಲ ಹಾಗೂ ಮೂರನೇ ವಿಧದ ಐಕ್ಯತೆ. ಇದನ್ನು ಹೊಸ ವರ್ಗವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತರ್ಕನ್ನ ಇದೆ.

'ಗುಪ್ತಾ' ಎನ್ನುವ ಸನ್ನಿವೇಶಾವಸ್ಥೆಯು ಮಧ್ಯಾ ಅಥವಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಅನೂಢಾ ಅಥವಾ ಪರಕೀಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಗ್ಧೆಯು ಮಾತನಾಡುವ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದದ ಕಾರಣ, ಆಕೆ ಗುಪ್ತಾ ಎಂದು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭೂತ-ಗುಪ್ತಾ ವಿಧವು ಸ್ವಕೀಯಾ ವಿಧದಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈಕೆ ತನ್ನ ಶರೀರದಲ್ಲಾದ ಶೃಂಗಾರದ ಅಚ್ಚುಗಳಿಗೆ, ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಳು.

ಯಾವ ನಾಯಿಕೆಯು- ನಾಯಕನೊಡನೆ ನೇರ ಕಣ್ಣೋಟದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೋ, ಆಕೆ ವಿಧಗ್ಧಾ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ.

ವಚನ-ವಿಧಗ್ಧಾ:- ಯಾವಾಗ ಆಕೆ, ಅದನ್ನು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ನಾಯಕನಿಗೆ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿ, ಅದು ಇತರರಿಗೆ ಮುಗ್ಧತೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೊ, ಆಕೆ ವಚನ ವಿಧಗ್ಧಾ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈಕೆಯನ್ನು ವಾಕ್-ವಿಧಗ್ಧಾ ಅಂದರೆ ಚತುರ ಮಾತುಗಾರ್ತಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಪರಕೀಯಾಳಾದ ವಾಕ್- ವಿಧಗ್ಧಾ ನಾಯಕಿಯೋರ್ವಳು, ಆಕೆಯ ಚತುರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಕ್ರೀಯೆಗಳಿಂದ ನಾಯಕನನ್ನು ಹೋಗಳುವುದು, ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗದ "ನಿನ್ನು ನೀನು ಮರುತುನಿ" ಎಂಬ ತೆಲುಗು ಪದಂನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಕ್ರೀಯಾ ವಿಧಗ್ಧಾ :- ನಾಯಿಕೆಯು ಚತುರ ಚಲನ -ವಲನಗಳಿಂದ, ಸನ್ನೆಗಳಿಂದ ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ, ಆಕೆ ಕ್ರಿಯಾ ವಿಧಗ್ಧಾ.

ಪತಿವಂಚನಾ ನಿಪುಣ:-ಇದನ್ನು ಪತಿಯನ್ನು ವಂಚಿಸಿ, ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂಧಿಸುವ ಉಪಾಯ ಹೂಡುವ ನಾಯಿಕೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

'ವಿಧಗ್ಧಾ' ಅಥವಾ 'ನಿಪುಣಾ' ನಾಯಿಕೆಯು ಮಧ್ಯಾ ಯಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಅನೂಢಾ ಯಾ ಪರಕೀಯಾ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಗ್ಧಾ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಅಂಜಿಕೆ ಇರುವುದರಿಂದ ವಿಧಗ್ಧಾ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಕೀಯಾಳನ್ನು ಕೂಡಾ ವಿಧಗ್ಧಾ ಎನ್ನಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಲಕ್ಷಿತಾ :- ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ಗುಪ್ತ ಪ್ರಣಯದ ವಿಷಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅರಿತ ಯಾರನ್ನಾದರೂ ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ತೋಡಿಕೊಂಡಾಗ ಲಕ್ಷಿತಾ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಬಹಳ

ಅವಮಾನಿತವೆನಿಸುವ ಸಂದರ್ಭವಾದ ಕಾರಣ, ಮುಗ್ಧಾ, ಅನೂಢಾ ಹಾಗೂ ಪರಕೀಯಾ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಸ್ವಕೀಯಾ ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಿತಾ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ 'ಪ್ರಚನ್ನ ಲಕ್ಷಿತಾ' ಹಾಗೂ 'ಪ್ರಕಾಶ ಲಕ್ಷಿತಾ.'

ಪ್ರಕಾಶಾ ಲಕ್ಷಿತಾ ಗುಂಪಿನಡಿ, ಅನುಶಯನಾ, ಕುಲಟಾ, ಮುದಿತಾ ಹಾಗೂ ಸಾಹಸಿಕ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳಿವೆ.

ಯಾವಾಗ ನಾಯಿಕೆಯು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ತನ್ನ ನಾಯಕನನ್ನು ಕಾಣುವಳೋ ಅಥವಾ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಳುವಳೋ, ಇದು ಅವಳಿಗೆ ಒಂದು ಸುರಕ್ಷಿಯ ಮಿಲನದ ಸಂಕೇತಸ್ಥಳವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೋ- ಆಕೆ ಮುದಿತಾ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮಿಲನ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದಲ್ಲಿ - **ಮಿಲನಾ-ಮುದಿತಾ**, ನಂತರದ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಮಿಲನ **-ನಿಶ್ಚಯ-ಮುದಿತಾ.** ಮಿಲನ ಮುದಿತಾದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಭೇಟಿಯಾದ ತನ್ನ ನಾಯಕನನ್ನು ಕಂಡು ಅಪಾರ ಸಂತೋಷದಿಂದ ತೃಪ್ತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಭಾವವು ನಂತರದ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಅನುಶಯನಾ :- ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಅಡಚಣೆಗಳು ಉಂಟಾದಾಗ ಆಕೆ ಅನುಶಯನಾ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ವೇದನೆಯಿಂದ ಸೊರಗಿ ಹೋದವಳು ಮೂರು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಯೋಗ್ಯ.

ವರ್ತಮಾನ ವಿಘಟಂ:- ಸುರತವು ಮೊದಲೇ ಮುಗಿದುಹೋದ ಬಗ್ಗೆ ದುಃಖಿಸುವುದು. ಈಕೆಯನ್ನು ವಿಘಟಿತ ಸಂಕೇತಾ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಈ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ದೇಶೀ ರಾಗ, ರೂಪಕ ತಾಳದ ಜಾವಳಿ, 'ವಿರಹ ತಾಪ ತಾಳಲಾರೆ'ಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು

ಭಾವಿಸ್ಥಾನ ಭಾವಶಂತಯಾ :- ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ತಪ್ಪಿ ಹೋಗುವ ಭಯದಿಂದ ದುಃಖಿಸುವವಳು. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಅಪ್ರಾಪ್ತಭಾವಿ ಸಂಕೇತಾ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಎಸ್.ಎನ್. ಮರಿಯಪ್ಪಾರವರ ರಚನೆ ಕಾಫಿರಾಗ, ಆದಿತಾಳದ ಜಾವಳಿಯಲ್ಲಿ

"ಕಾರಣ ಕೇಳಿ ಬಾರೇ ನೀರೇ

ಮಾರಸುಂದರ ಸುಕುಮಾರ ಬಾರದಿರಲು" ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಆತಂಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಿದೆ.

ಜಾರಾಗಮನ-ಚಿಂತಾಕುಲ:- ಮೂರನೇ ವಿಧದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಸಂಕೇತ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತಲುಪಲಾರದ ಭಯದಲ್ಲಿ ದುಃಖಿ ಸುತ್ತಾಳೆ. ಈಕೆ ಶಂಕಿತ ಸಂಕೇತ ಔರಗಮನ ಎಂದೂ ಅನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ, ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮೊದಲೇ ನಾಯಕನು ತಲುಪಿರುತ್ತಾನೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಕಾಪಿ ರಾಗದ 'ಆದರಲಿನೀ ಮೋನಿ' ತೆಲುಗು ಪದಂನಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯಳಾದ ನಾಯಿಕೆ ಜಾರಾಗಮನ-ಚಿಂತಾಕುಲ ದುಃಖಿಸುವುದು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ 'ಅನ್ಯಸಂಭೋಗ-ದುಃಖಿತಾ', 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗರ್ವಿತ' ಹಾಗೂ 'ಮಾನವತಿ' ಎಂಬ ಗುಂಪುಗಳಿಗೆ ಭಾನುದತ್ತನು ತನ್ನ ರಸಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಾವಕಾಶ.

ಅನ್ಯ ಸಂಭೋಗ ದುಃಖಿತಾ:- ಯಾವ ನಾಯಿಕೆಯು, ತನ್ನ ನಾಯಕನು ಬೇರೆ ನಾಯಕಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಹೊಂದಿದ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ದುಃಖಿಸವವಳೋ ಆಕೆ ಅನ್ಯ ಸಂಭೋಗ-ದುಃಖಿತಾ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಜಯದೇವ ಕವಿಯ "ಯಾಹಿ ಮಾಧವ" ಅಷ್ಟಪದಿಯಲ್ಲಿ (ಸಿಂಧುಭೈರವಿ/ ಆದಿತಾಳ) ರಾಧೆಯು ಅತ್ಯಂತವಾಗಿ ಮನನೋಯಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು, ಆಕೆ ಕೃಷ್ಣನು ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಭೋಗ ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿದಾಗ, ಅನ್ಯ-ಸಂಭೋಗ ದುಖಿತಳಾಗುವುದು ಈ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಆನಂದ ಭೈರವಿರಾಗದ "ಶ್ರೀಪತಿ ಸುತು ಬಾರಿಕಿ"ಯಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯಾ- ಅನ್ಯ ಸಂಭೋಗ ದುಃಖಿತಳನ್ನು ಬಹಳ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಸ್ವೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ಪತಿಯಲ್ಲಿ ದುಃಖಿತಳಾಗಿರುವಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಈಕೆಯನ್ನು ಪರಕೀಯಾ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವವರು, ಆಕೆಯನ್ನು ಭಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪತಿಯಲ್ಲದ ತನ್ನ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಆಸೆ ಇಟ್ಟು, ಆತ ಪರಸಂಗದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ದುಃಖಿತಳಾಗುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗರ್ವಿತ : ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ಪ್ರಿಯಕರನ ಬಗ್ಗೆ, ಆಕೆಯ ಒಡೆತನದ ಬಗ್ಗೆ ಗರ್ವಪಟ್ಟರೆ-ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗರ್ವಿತ ಎನಿಸುವಳು. ಇಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ರಾಗದ "ಚಾಲನಾಯೇ ನಾ ಮನಸ್ಸು " ಪದಂನಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯಾ-ಖಂಡಿತಾ-ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗರ್ವಿತಳಾದ ನಾಯಿಕೆಯು, ತಾನು ನಾಯಕನ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತ ಒಡೆತನಕ್ಕೆ ಹಿಗ್ಗಿ, ಇದೀಗ ಆತ ಪರಸ್ತ್ರೀ ಸಂಗ ಮಾಡಿರುವುದಕ್ಕೆ, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಸುರಿಮಳೆಯನ್ನೇ ವೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗರ್ವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಧ.

ಸೌಂದರ್ಯಗರ್ವಿತ :- ಈಕೆ ತನ್ನ ರೂಪ -ಲಾವಣ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಗರ್ವ ಪಟ್ಟವಳು. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗದ ತೆಲುಗು ಪದಂ "ಇಂಥ ಮೋಹಮೇಮಿರಾ"ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯು ತನ್ನ ರೂಪಲಾವಣ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಂಬಪಟ್ಟು, ಅವಿಶ್ವಾಸಿ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ, ತನ್ನಂತಾ ರೂಪವಂತೆ -ಪ್ರತಿಭಾವಂತೆ, ಆತನಿಗೆ ಇನ್ನಾರಿಹರು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿತ್ತು ತೋರಿಸುವುದು.

ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತಾ : ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಮೇಲಿಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರೀತಿ-ವಾತ್ಸಲ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅಹಂಕಾರ ಪಟ್ಟವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈಕೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಕಾಂಬೋಜಿ ರಾಗ 'ಸಾಮಾನ್ಯಮು ಕಾದೆ!"ಯಲ್ಲಿ ಸಾಮನ್ಯಳಾದ ನಾಯಿಕೆ ಪ್ರೌಢಳೂ ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತಳಾಗಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ನಾಯಕನ ಅಪೂರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರುಪಿಸುತ್ತಾ, ಇಂತಹ ಅಪರೂಪದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿದಾತ ತನ್ನವನು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಗರ್ವಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ.

ಇದರಂತೆಯೇ ಸೌಭಾಗ್ಯಗರ್ವಿತಾ, ನೈಪುಣ್ಯಗರ್ವಿತಾ, ಸೌಕುಮಾರ್ಯ ಗರ್ವಿತಾ, ವಿಲಾಸಗರ್ವಿತಾ ಎಂಬ ಪ್ರಬೇಧಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂ ಕೇದಾರಗಳ ರಾಗದ, ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳದ " ರಮ್ಮನವೇ ಸಮ್ಮುಖಾನ"ದಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ- ಪ್ರೇಮಾಗರ್ವಿತಾಳ ಉತ್ತಮ ನಟನೆ ಸಾಧ್ಯ. ಪದಂನ ಕೊನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ

"ಮಾ ಮುವ್ವಗೋಪಾಲುಡು ನಾ ಮನಸು ಶೋಧಿಂಚನೇಮು!

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನು ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬಾರದೆ ತನ್ನ ಗರ್ವ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವನೆ?

ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವನೇ? ಎಂಬುದಾಗಿ ತನಗೆ ತಾನೇ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರತಕ್ಕದ್ದು.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ನಾಯಿಕೆ ಮಾನವತಿ ಎನಿಸುವುದು, ನಾಯಕನು ಇತರ ಸ್ತ್ರೀಯರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಮ-ಸಲ್ಲಾಪದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ, ಶ್ರೀ ವಡಿವೇಲು ವಿರಚಿತ 'ಮುತ್ತವದ್ದುರಾ'-(ಸಾವೇರಿ ರಾಗ -ಆದಿತಾಳ) ರೌದ್ರ ರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವತಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ.

ಮಾನವತಿಯೂ ಮೂರು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. ಇವು 'ಲಘು ಮಾನ', 'ಮಧ್ಯಮಾನ' ಹಾಗೂ ಗುರುಮಾನ ಎಂಬುದಾಗಿ. ನಾಯಕನ ದೃಷ್ಟಿ ಇತರೆ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಾಗ- ನಾಯಿಕೆ ಲಘುಮಾನಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕನು ಮತ್ತೋರ್ವಳ ಹೆಸರು ತೆಗೆದಾಗ- ಮಧ್ಯಮಮಾನ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕನನ್ನು ಪರಸ್ತ್ರೀ-ಸಂಭೋಗ ಮಾಡಿದಾಗ -ಗುರುಮಾನ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮಾನವತಿಯಾದವಳ ಮನಃ ಕ್ಲೇಶವು ಓರ್ವ ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಸಮನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆ ಆ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡರೆ, ಮಾನವತಿಯು ಕೇವಲ ಆ ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವಳು. ಮಾನವತಿಯಾದವಳು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಮಾಧಾನಿತಳಾಗದೆ ಇರುವ ಕಾರಣ, ಖಂಡಿತಾವಸ್ಥೆಯ ''ಅಧಮಾ' ನಾಯಿಕೆಯ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮಾನವತಿಯ ವಿಧಗಳಾದ ಲಘು, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಗುರು ಮಾನವತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕೊನೆಯ ವಿಧವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಕ್ತ ಎಂಬುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಕಾರಣ ಮೊದಲೆರೆಡು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ನಾಯಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಗುರು ಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಾಯಿಕೆಯ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಬಲವಾದ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಮೊದಲೆರೆಡು 'ಮಾನ' ವಿಧಗಳನ್ನು ನಾಯಿಕೆಯ ಸಂಯುಕ್ತಾ ಪ್ರಣಯ-ಕಲಹದ ಕಾರಣಗಳೆಂದು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

<u>ಮಧ್ಯಮಾನ</u> : ನಾಯಿಕೆಯಾದವಳು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಸುರುಟಿ ರಾಗದ " ಎವರಿವಲ್ಲ ದುಡುಕು" ಎಂಬ ತೆಲುಗು ಪಂದಂನಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ನಾಯಕನು, ಇತರೆ ಹೆಂಗಳರನ್ನು ಹೊಗಳಿ, ಅವರ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಾಗ, ನಾಯಿಕೆಯು ಮಾನವತಿಯಾಗುವುದು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸೂಕ್ತ ರಚನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಗುರುಮಾನ ನಾಯಕಿಗೆ ಉದಾಹಣೆಯಾಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಕಾಂಬೋಜಿ ರಾಗದ "ನೂರೆತ್ತ ನೈತ್ರಿ ನಮ್ಮಾ" ತೆಲುಗು ಪದವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಸ್ವೀಯಾ-ಪ್ರೌಢಾ- ಗುರುಮಾನಳಾದ ನಾಯಿಕೆ ನಾಯಕನ ಶಠ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಕುಪಿತಳಾದರೆ ನಾಯಕನು ಮೊದಲು ಕಠೋರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾ ಆಕೆಯನ್ನು ಸುಮ್ಮನಿರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಭಾವ ನೀಡುವುದು.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಎಂಟು ಅವಸ್ಥಾ ನಾಯಿಕೆಯರ ಗುಂಪಿಗೆ, ಭಾನುದತ್ತನು ಒಂಭತ್ತನೇಯ ಅಂದರೆ ಪ್ರೋಷಿತ-ಪತಿಕಾ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು, ನಾಯಕನು ಕಾರ್ಯ ಸಂಬಂಧ ದೂರ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನ ಬರುವಿಕೆಗಾಗಿ ಕಾದಿರುತ್ತಾಳೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅಭಿಸಾರಿಕಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ, ಭಾನುದತ್ತನು ಮರ್ದಿನಾಭಿಸಾರಿಕಾ, ಜ್ಯೋತ್ಸಾಭಿಸಾರಿಕಾ, ತಿಮಿಸ್ರಾಭಿಸಾರಿಕಾ ಹಾಗೂ ದಿವಾಭಿಸಾರಿಕಾ ಎಂಬ ವಿಧಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ.

<u>ಮರ್ದಿನಾಭಿಸಾರಿಕೆಯು</u> ಸುರಿಯುವ ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದು ನಾಯಕನನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ.

ಜ್ಯೋತ್ಸ್ನಾಭಿಸಾರಿಕೆಯು ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಬೆಳದಿಂಗಳ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಗಮಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ತಿಮಿಸ್ರಾಭಿಸಾರಿಕೆ ಅಥವಾ ಕೃಷ್ಣಾಭಿಸಾರಿಕೆ ಕಡುಗತ್ತಲಿನಲ್ಲಿ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಾಯಕನನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡಲು ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ.

ದಿವ್ಯಾಭಿಸಾರಿಕೆ ಹಗಲಿನಲ್ಲೇ ಧೈರ್ಯನಾಗಿ ನಾಯಕನೆಡೆಗೆ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದಾಳೆ.

ಭಾನುದತ್ತನು ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮಾ ಗಂಪುಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉತ್ತಮಳು ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ನಾಯಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿಯೇ ಸ್ಪಂಧಿಸುವಳು. ಮಧ್ಯಮ ನಾಯಕಿಯು ಒಳ್ಳೆಯದಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿ, ಕೆಟ್ಟದಕ್ಕೆ ಕೆಟ್ಟದಾಗೇ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವವಳು. ಮಧ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯು ಕೋಪವತಿ (ಮಾನ)ಳಾದಾಗ-ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತಾಳೆ:-

ಮುಂದೆ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು 'ದಿವ್ಯ', 'ಅದಿವ್ಯ' ಹಾಗೂ 'ದಿವ್ಯದಿವ್ಯ' ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂದ್ರಾಣಿಯು ದಿವ್ಯ ಎನಿಸಿದರೆ, ಮಾಲತಿ ಮಾಧವದ ಮಾಲತಿಯು ಅದಿವ್ಯ ಎನಿಸಿ, ಸೀತಾಮಾತೆಯು ದಿವ್ಯದಿವ್ಯ ಎಂದು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

ದಿವ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಸಾವೇರಿ ರಾಗದ "ಲೀಮಾರೂ ಮಾ ಮುವ್ವ ಗೋಪಾಲ"ದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಯಾ-ಪ್ರೌಢಾ-ದಿವ್ಯಳ ಚಿತ್ರವಿದೆ . ಇಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯಾಳಾದ ನಾಯಿಕೆ, ನಾಯಕನಿಂದ ನೊಂದಿದ್ದರೂ, ಯಾರಲ್ಲೂ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹಂಚಿಕೊಂಡಿರದೆ, ತನ್ನ ದಿವ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾಳೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸ್ವೀಯಾ-ಅದಿವ್ಯಾ-ವಿರಹೋತ್ಕಾಂಠಿತಳನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಮತ್ತೊಂದು ಪದಂ ಮುಖಾರಿ ರಾಗದ "ಆಕ್ಕಾರುನನ್ನು ಭಾಸಿ"ಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ನಾಯಕನ ಚಂಚಲ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡು, ಮನಸ್ಸು ಹಗುರಮಾಡುವ ಅದಿವ್ಯಳು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ನಾಯಿಕೆಯ ಅಪೂರ್ವ ಸೌಂದರ್ಯ, ಮಾನಸಿಕ ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಭಾವನೆಗಳ, ವಿಭಿನ್ನ ವರ್ತನೆಗಳ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಹಾಗೂ ವಯಸ್ಸಿನ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ, ವಿಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮುಗ್ಧೆಯ ಆತುರ, ಮಧ್ಯಾಳ ಆಂತರಿಕ ತಳಮಳ, ಸವತಿಯರ ಮತ್ಸರ ಪರಕೀಯಳ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಗುಪ್ತಾಳ ಹಾಗೂ ವಿಧಗ್ಧಾಳ ಮೋಸಗಾರಿಕೆ, ಗರ್ವಿತೆಯ ಬಿಂಕ, ಮಾನವತಿಯರ ಕೋಪ, ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಗದ ಅನ್ಯ-ಸಂಭೋಗ-ದುಖಿತೆಯ ತುಂಬಿ ಬರುವ ವೇದನೆ, ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕೆಯ ಭಾಗ್ಯ, ವಾಸಕಸಜ್ಜೆಯ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ, ಉತ್ಕಂಠಿತೆಯ ತಾಳ್ಮೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ, ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯ ಉಲ್ಲಾಸ, ವಿಪ್ರಲಬ್ಧೆಯ ಕುಗ್ಗುವಿಕೆ, ಖಂಡಿಕೆಯ ಕೋಪ, ಕಲಹಾಂತರಿತೆಯ ಮನೋವೈಫಲ್ಯ, ಪ್ರವಾಸತ್ ಪತಿಕೆಯ ಭಯ ಆತಂಕ, ಪ್ರೋಷಿತಪತಿಕಾಳ ವಿರಹ, ಅಗತಪತಿಕಾಳ ಉತ್ಸಾಹ ಇತ್ಯಾದಿ ನೂರಾರು ಜೀವಂತ ದೃಶ್ಯಗಳು, ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರ ಮಿಲನ, ಸುಃಖ-ದುಃಖ, ಯೌವನದ ಚಿಲುಮೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತಾ, ವಿರಹದ ಬೇಗೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಯುತ್ತಾ, ಕಣ್ಣೀರಿನ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ತೇಲುತ್ತಾಯಿರುವಂತೆಲ್ಲಾ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾನುದತ್ತನ ರಸಮಂಜರಿ, ತಿಜೋರಿಯ ಸರಿ. ನಾಯಿಕಾವಸ್ಥೆಯ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಬೇಧಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಎಡೆಮಾಡಿದ, ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವದ .

ವಿದ್ಯಾನಾಥರ -ಪ್ರತಾಪರುದ್ರ ಯಶೋಭೂಷಣ

ವಿದ್ಯಾನಾಥನು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ-ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಎಂಟು ಅವಸ್ಥಾ ನಾಯಕಿಯರನ್ನಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿ, ಮುಂದೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಕೀಯ-ಪರಕೀಯಾ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂಬ ವಿಧಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು, ಸ್ವಕೀಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೇ ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಉಪವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ ಹೇಳುವಂತೆ ಮುಗ್ಧೆ ಸಂಕೋಚ ಸ್ವಭಾವದವಳಾಗಿ, ಯೌವನದ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲೇ ಇರುವಾಕೆ. ಪ್ರತಾಪರುದ್ರದಲ್ಲಿನ ಉದಾ: ಮುಗ್ದೆ ಆಗ ತಾನೆ ಶೃಂಗಾರಾನುಭವಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸು ನಿಮಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾದಿರುವಾತೆ. ಅತಿ ಸಂಕೋಚದಿಂದ ತನ್ನ ಆತ್ಮೀಯ ಸಖಿಯಲ್ಲೂ, ಮೊಳಕೆ ಎದ್ದ ಪ್ರೇಮಭಾವನೆಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳದೇ, ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸದೆ, ಮೌನದಲ್ಲೇ ಸಮ್ಮತ ಸೂಚಿಸುವ ಪರಿ. ಈಕೆ ಲಜ್ಜಾವಿಜಿತ ಮನ್ಮತ.

<u>ಮಧ್ಯಾ</u> :- ಯೌವನ ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣಯಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು, ಪ್ರೇಮ ವಿಲಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಚತುರೆಯಾದವಳೇ ಮಧ್ಯಾ, ಈ ಎರಡು ಸ್ಥಿತಿಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿರುವಾಕೆ ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯದ ಪ್ರಕಾರ, ಮೋಹಕವಾದ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಕಾಕಟಿ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವ ಶೃಂಗಾರಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ನರ್ತನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಮದ ಆಟ ನಡೆದಿದೆ.

<u>ಪ್ರೌಢಾ</u> :- ಯೌವನಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಮಾನುಭಾವಗಳಿಂದ, ಸಂಕೋಚಗಳನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡವಳೇ ಪ್ರೌಢಾ. ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಲಾಸಗುಣಗಳುಳ್ಳ ನಾಯಕನನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸಿದ ಮೃಗನಯನೀ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಗೆ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವವು ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಮ ಶರವು ಆಕೆಯ ಯೌವನವನ್ನು ಪುಳಕಗೊಳಿಸಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಮಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ವಿಧಗಳನ್ನು ಮತ್ತೇ ಧೀರಾ, ಅಧೀರಾ ಹಾಗೂ ಧೀರಾಧೀರಾ ಎಂಬುದಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಈ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಮೂಲ ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲಿ ಜೇಷ್ಠಾ -ಕನಿಷ್ಟ ವಿಧಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಪರಕೀಯಾ ಭೇದವು 'ಕನ್ಯಾ' ಹಾಗೂ 'ವಿವಾಹಿತ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆ ವ್ಯೇಶ್ಯಯಾದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಭೇದಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ.

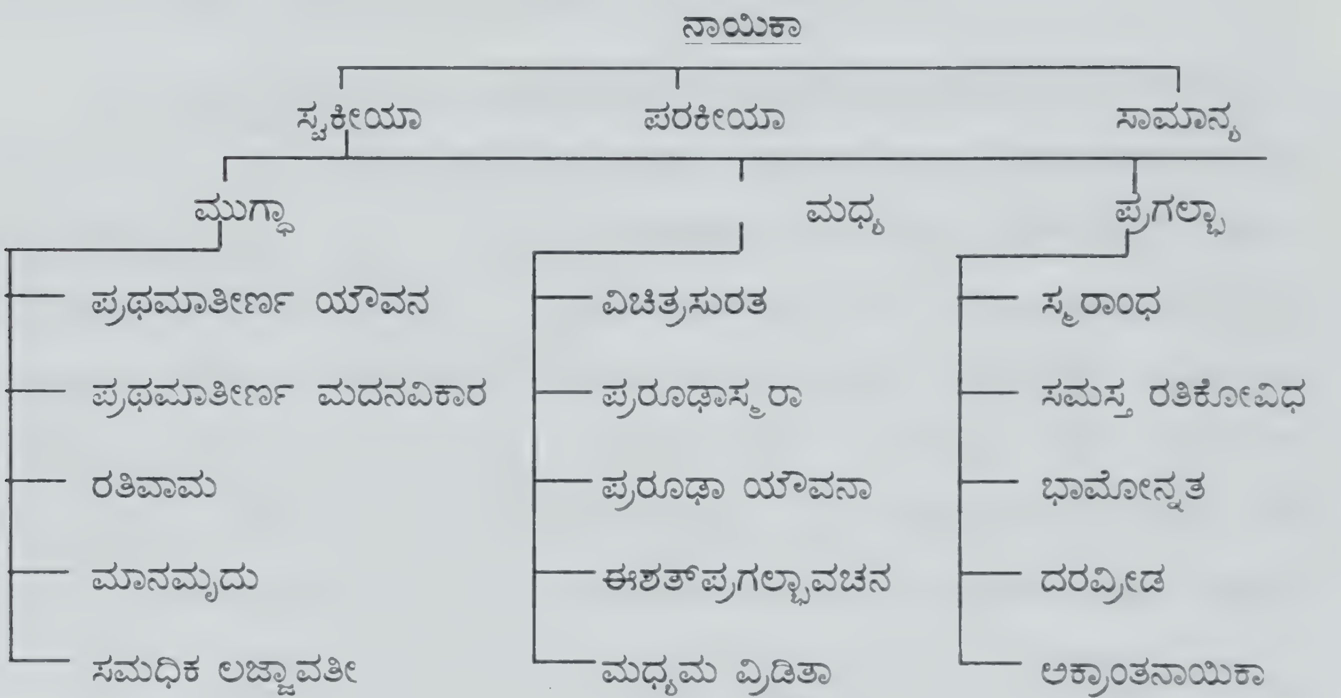
ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ನಾಯಿಕಾ ಭೇದಗಳು ಪ್ರತಾಪರುದ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಪರಿಚಯವಾದವುಗಳಲ್ಲದರಿಂದ, ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆ ಕೈಬಿಡಲಾಗಿದೆ.

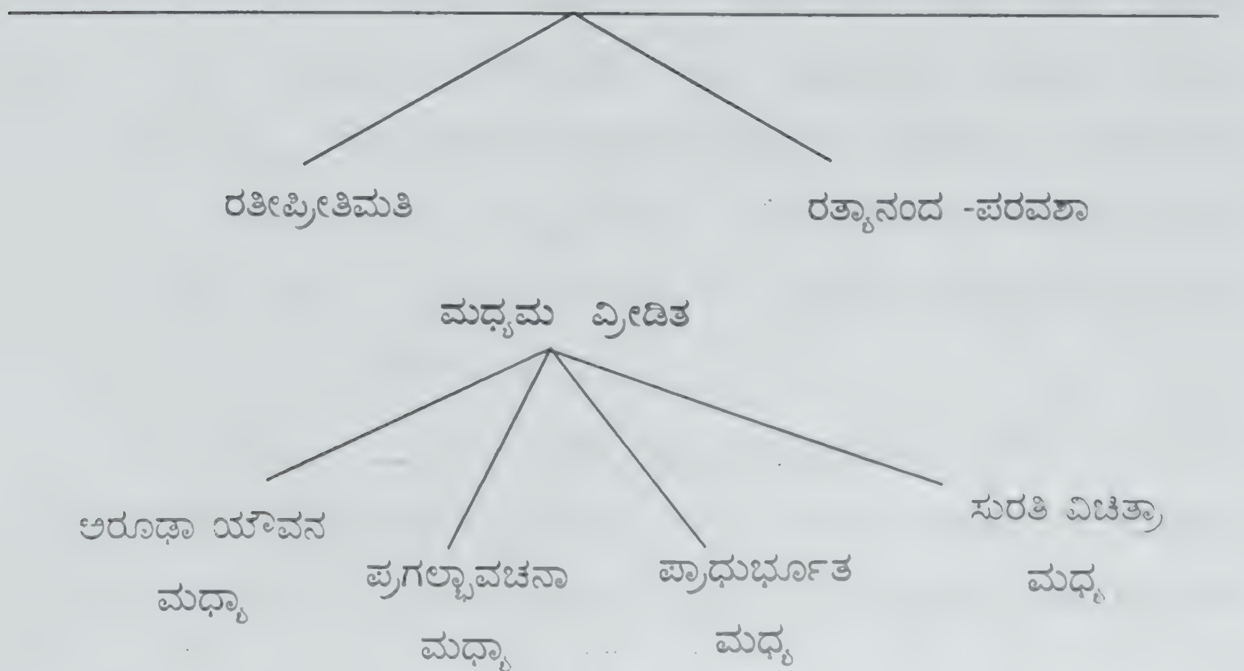
ಸ್ವೀಯಾ ಭೇದವು ಹದಿಮೂರು ರೀತಿಯಾಗಿದೆ. ಪರಕೀಯಾ ವಿಧವು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಥವಾ ವೇಶ್ಯ ಎಂಬುದು ಒಂದು ವಿಧ. ಹಾಗಾಗಿ ಹದಿನಾರು ವಿಧಗಳು. ಅಂತೆಯೇ ಅಷ್ಟನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಎಣಿಸಿದರೆ ನೂರ ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟು ವಿಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನೂರ ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟು ಬಗೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಗುಂಪುಗಳಿಂದ ಎಣಿಸಿದರೆ ಮುನ್ನೂರ ಎಂಭತ್ತ ನಾಲ್ಕು ವಿಧಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಪದ್ಮಿನಿ, ಚಿತ್ರಿನಿ, ಶಂಕಿನಿ ಹಾಗೂ ಹಸ್ತಿನಿ ಗುಂಪುಗಳಿಂದ ಗುಣಿಸಿದರೆ 1536 ಅಂದರೆ ಸಾವಿರದ ಇನ್ನೂರ ಮೂವತ್ತ ಆರು ವಿಧಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯ, ಅದಿವ್ಯ ಹಾಗೂ ದಿವ್ಯದಿವ್ಯ ವಿಧಗಳಿಂದ 1536 ವಿಧಗಳನ್ನು ಗುಣಿಸಿದರೆ 4608 ವಿಧಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಪುನಃ ವಟ, ಪಿತ್ತ

ಹಾಗೂ ಶ್ಲೇಶ್ಮ ವಿಧಗಳಿಂದ ಗುಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೆ 13824 ವಿಧಗಳಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಕ್ಷತ್ರಿಯ, ಚೌತಿಗಳಿಂದ ಗುಣಿಸಿದರೆ -55,296 ವಿಧಗಳು. ಅಂತೆಯೇ ಗುಣಗಳಾದ ಸತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಗುಣಿಸಿ- 1,65,888 ಬಗೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಗುಣಿಕಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕಾ-ಭೇದವು ಮತ್ತೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಎಂಬುದು ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯದ ಕರ್ತೃ ವಿದ್ಯಾನಾಥರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ವಿಶ್ವನಾಥನ -ಸಾಹಿತ್ಯ-ದರ್ಪಣ

ಸಾಹಿತ್ಯ-ದರ್ಪಣದ ಕರ್ತೃ ವಿಶ್ವನಾಥನು ಧನಂಜಯನ ಸಂಶೋಧನಾ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು -ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ವಕೀಯಾ, ಪರಕೀಯಾ ಹಾಗೂ ಸಾಧಾರಣ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿ, ತನ್ನ ಕಲಾ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾಯಿಕೆಯರ ಉಪವಿಂಗಡಣೆ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾನೆ. ವಿಶ್ವನಾಥನು ನಾಯಿಕಿಯರನ್ನು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಮುಗ್ಧಾ-ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಮುಗ್ಧೆಯನ್ನು ಐದು ರೀತಿಯಾಗಿ ಉಪ -ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.





ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣದ ಪ್ರಕಾರ

ಮುಗ್ಧಾ ಐದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ

1) ಪ್ರಥಮಾವರ್ತೀಣ ಯೌವನ :- ಯೌವನದ ಮೆಟ್ಟಲು ಆಗತಾನೇ ಹತ್ತಿದವಳು. ಆಗತಾನೇ ಯೌವನ ಸ್ಥಿತಿ ಬಂದಿದು, ಆ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆದವಳ ವರ್ತನೆ -'ಈಕೆಯ ಪಶ್ಚಾದ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ(ಜಘಾನ) ಕಟಿ ಪ್ರವೇಶದ ಸ್ಥೌಲ್ಯವು ನೆಲೆಸಿದೆ. ಹೊಟ್ಟೆಯ ಸ್ಥೌಲ್ಯವು ಸ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ನೇತ್ರಗಳು ಹುಬ್ಬುಗಳು ವಕ್ರಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶೋಭನಾಂಗಿಯ ಅವಯವಗಳು ಮನ್ಮಥನಿಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಮನೋರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಖವಾಗಿದೆಯೋ ಏನೋ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದೆ.

ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಅಭಿಷಿಕ್ತವಾದ ರಾಜನನ್ನು ನೋಡಿ ಪ್ರಜೆಗಳು ಸಂತೋಷಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಆಕೆಯ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಅವಯವಗಳು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಒಂದರಿನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡವು. ಆಕೆಗೆ ಯಾವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

2) ಮದನ ವಿಕಾರಾ :- ಹೊಸದಾಗಿ ಕಾಮವಿಕಾರವುಂಟಾದವಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದುದು : "ಆಕೆಯು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಡುವಳು. ಅಂತಃಪುರದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಕಾಲಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಗುವುದಿಲ್ಲ, ತನಗೆ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದರೂ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗದಷ್ಟು ಲಜ್ಜೆ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವವಳು. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯಲಾಗದಷ್ಟು ವಕ್ರಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಮಿತವಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಪತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಖಿಯ ಮುಖವನ್ನು ಹುಬ್ಬು ಗಂಟಿಕ್ಕಿ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಗೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಆಶೆಗೆ ಲಜ್ಜೆಯಿಂದಾಗಿ ತಡೆಯಾಗಿತ್ತು. ಪತಿಯ ಸಮಾಚಾರವನ್ನು ಹುಬ್ಬುಗಂಟು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕೇಳುವುದರಿಂದಲೂ, ಈಕೆಗೆ ಕಾಮವಿಕಾರವು ಆಗ ತಾನೇ ಬಂದೀತೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

3) ರತಿವಾಮು :- ರತಿಯಲ್ಲಿ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಆಚರಿಸುತ್ತಿರುವವಳ ಬಗೆ ಹೀಗೆ. ಆಗ ತಾನೆ ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ನಾನು ನೋಡಿದಾಗ ತನ್ನ ನೋಟವನ್ನು ಕೆಳಕ್ಕೆ ತಗ್ಗಿಸುವಳು. ಮಾತನಾಡಿಸಿದರೆ ನನ್ನೊಡನೆ ಮಾತನ್ನು ಆಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಕಡೆಗೆ ಬೆನ್ನನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ನಾನೇ ಬಲತ್ಕಾರದಿಂದ ಆಲಂಗಿಸಿದರೆ ಆಕೆ ನಡುಗುತ್ತಾಳೆ. (ವೇಪಥು) ಸಖಿಯರು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತಿರಲು ಈಕೆ ತಾನೂ ಹೊರಡಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲೂ ಆಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ನಾಚಿಕೆಯುಂಟಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಳು. ಹೀಗೆ ರತಿಯಲ್ಲಿ ವಿರುದ್ಧನಾದುದನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಲೇ ಈಕೆ ನನ್ನನ್ನು ಸಂತೋಷ ಪಡಿಸುತ್ತಾಳೋ ಎಂಬುದು ಗಂಡನಾದವನ ಮಾತು. ಕಾಮಮುಗ್ಧೆಯೆಂದೂ ಅರಿಯಬಹುದು.

4) ಮೃದುಶ್ಚಮಾನೆ :- ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಮೃದುವಾಗಿರುವವಳ ಸ್ವಭಾವ. ಈ ಬಾಲಿಕೆಗೆ ತನ್ನ ಪತಿಯು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅಪರಾಧವನ್ನೆಸಗಿದಾಗ ಸಖಿಯರು ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ ವಿನಃ ಅಪರಾಧವನ್ನು ಹೀಗೆ ಮುಚ್ಚಬೇಕೆಂಬ ಭೀತಿಯಿಂದ ಪತಿಯ ಅವಯವಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಡುಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಆಕೆ ತಾನಾಗಿಯೆ

ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸುತ್ತಲೂ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿಸುತ್ತ ಸುಮ್ಮ ನೆ ಅಳುತ್ತಿರುವಳು. ಆಗ ಶುದ್ಧವಾದ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಹನಿಗಳು ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಕೆನ್ನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಮುಂಗುರುಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಗಲಿ ಅಲುಗಾಡುತ್ತಲಿವೆ."

ಪತಿಯು ಪರಸ್ತ್ರೀಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಪ್ರೇಯಸಿಯ ಎದುರಿಗೆ ಮುಚ್ಚಲು ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಪ್ರೇಯಸಿಯು ಮೃದುಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಪತಿಯ ಅಪರಾಧವನ್ನು ತಾನಾಗಿಯೇ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಆಕೆಯ ಗೌರವ ದೃಷ್ಟಿಯಿದ್ದರೂ ಮೃದುಸ್ವಭಾವವಿತ್ತೆಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತಿದೆ.

5) ಸಮಧಿಕ ಲಜ್ಜಾವತೀ :- ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೇಳಿದಾಗ ರತಿಯಲ್ಲಿ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಆಚರಿಸುವವಳು ಎಂಬ ಅಂಶ ಸೇರುತ್ತಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ತಿಳಿಸಿದೆ.

ಇದರಂತೆ ಮಧ್ಯಾ ನಾಯಕಿಯೂ, ಐದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ.

ವಿಚಿತ್ರ-ಸುರತಿ : ಮಧ್ಯೆ ಎನಿಸಿದ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಮುಗ್ಧೆಗಿಂತಲೂ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಮವಿಕಾರವಿರುತ್ತದೆ. ಈಕೆಗೆ ಸುರತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಇಚ್ಛೆಯಿದೆ. ವಿಚಿತ್ರ ಚಾರಿತ್ರ್ಯ ತೋರುವವಳು, ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಭೋಗ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢ ನಡವಳಿಕೆಯವಳು. ಈಕೆಯನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಕೇದಾರ ಗೌಳರಾಗದ ಲೀಮಾರು ಯಾರಕೀಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸ್ತ್ರೀಯಾ ಮಧ್ಯೆ ಆಪ್ತಳಾದಾಗ ಏಕಶೈಯೇಯಲ್ಲಿದ್ದು ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಮಾಯೋಗ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಕ್ಕೆ ದುಃಖಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

ಪ್ರರೂಢಾ -ಸ್ಮರಾ :- ಕಾಮವಿಕಾರವೂ ಯೌವನಾವಸ್ಥೆಯೂ ಈಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ, ಈಕೆ ಯೌವನದ ಶೃಂಗಾರ ಸುಖವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿತವಳು. ಈಕೆಯನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂ ತರುಣಿರೂ "ನೀನಂದಕ ಘಂಟಾರವು" ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಕಾದು, ಬಸವಳಿದು ಕಾಮೆಚ್ಚೆಯಿಂದ ಸೊರಗಿ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಅಭಿನಯಾವಕಾಶವಿದೆ.

ಈಶತ್ ಪ್ರರೂಢಾ -ಯೌವನಾ:- ಪ್ರರೂಢಾ-ಸ್ಮರಾಳಂತೆ ಯೌವನಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಯೌವನದ ಗರಿಯಲ್ಲಿ ಶೋಭಿಸುವಾಕೆ.

ಈಶತ್‌ಪ್ರಗಲ್ಭಾ - ವಚನಾ:- ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ಈಕೆ ಮಾತನಾಡುವಳು. ಸ್ತ್ರೀಯಾ ಮಧ್ಯಾಳಾದ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ವಚನಿ ತನ್ನ ನಾಯಕನ ಬಗ್ಗೆ ಜಂಬಪಟ್ಟು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ತನ್ನ ಒಡೆತನದ ಬಗ್ಗೆ ಬೀಗುವುದು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಯದುಕುಲ ಕಾಂಬೋಜಿ ರಾಗದ "ಎಂತಚಕ್ಕನಿ ವಾಡಿ"ಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮಧ್ಯಮ -ವ್ರೀಡಿತಾ :- ಯೌವನದ ಲಜ್ಜಾ ಖಾಂಡದಲ್ಲಿ ಮರೆಮಾಡುವವಳು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಆರು ರೀತಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

a) ಆರೂಢಯೌವ್ವನಾ ಮಧ್ಯಾ : ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ರೂಪ ಲಾವಣ್ಯ, ಯೌವ್ವನದ ಚಿಲುಮೆಯಾಗಿ ಹೊಮ್ಮಿ, ವಿವಾಹ ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ಸಂತೃಪ್ತೆಯಾಗಿ, ಪತಿಯನ್ನು ಮನಸಾ ಗೌರವಿಸಿ - ಪ್ರೀತಿಸುವವಳು.

ತೋಡಿ ರಾಗದ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ವಿರಚಿತ "ಇದುರ ವಚ್ಚನಾ"ದಲ್ಲಿ ಆಜ್ಞಾಪ್ರಾಯದ ಮಧ್ಯೆ ಆರೋಢಯೌವನಾ ನಾಯಿಕೆಯು, ಪತಿಯೊಂದಿಗಿನ ಸುಖವೆಲ್ಲದರಿಂದ ಸಂತೃಪ್ತೆಯಾಗಿ, ಆತನನ್ನು ಮನಸಾ ಪ್ರೀತಿಸುವ ವಾಕುಗಳು - ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

b) <u>ಪ್ರಾಗಲ್ಭಾವಚನಾ ಮಧ್ಯಾ</u> : ಧೈರ್ಯವಂತೆಯೂ, ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಚತುರೆಯೂ ಆಗಿ, ಅತಿಯಾಗಿ ಪುಕಾರುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಬೆದರಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುವವಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರೇ ರಚಿಸಿದ ಸುರುಟಿ ರಾಗದ "ಇಂತಿಕಿ ರಾಣಿಚೀಸಿನ"ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಗರ್ವದಿಂದ ಬೀಗಿದವಳಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಆಕೆಯ ನಾಯಕನು ಆಕೆಗೆ ವಿಧೇಯನಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅತಿಯಾದ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ, ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆತನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

c) <u>ಸುರತಿ ವಿಚಿತ್ರಾ ಮಧ್ಯಾ</u> : ಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಇರುವಾಕೆ. ಕವಿಗಳು ಕೂಡಾ ಈಕೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಹಿಂಜರಿರಿದ್ದಾರೆ.

<u>ಸ್ಮರಾಂಧ</u> :- ಯೌವನದ -ಶೃಂಗಾರ ಶುಕದಲ್ಲಿ ಅಂಧಳಾಗಿ ಹೋದವಳು. ಅಂದರೆ ರತಿಕ್ರೀಡೋಲ್ಲಾಸದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕುರುಡಳಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವಾಕೆ. ಈಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಮಾಸಕ್ತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು, ಯೌವನವು ಗಾಢವಾಗಿ ಬೆಸೆದಿರುವುದು ಈಕೆ ಸಂಭೋಗ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿಷಯವನ್ನು ಇತರರಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವಾಕೆ.

<u>ಗಾಢ ತಾರುಣ್ಯ</u> :- ಯೌವನವು ಗಾಢವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ನಾಯಿಕೆ - ಅಂದರೆ ಅವಳ ಅವಯವಗಳು ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು.

<u>ಸಮಸ್ತರತ - ಕೋವಿಧಾ</u> : ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ರತಿಕ್ರೀಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಸುರುಗಿದವಳು. ಪತಿಯೊಡನೆ ಅನುಭವಿಸಿದ ರತಿಸುಖವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವವಳು. ಈಕೆ ತನಗೊದಗಿದ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಮ ಸಂಧರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಚತುರೆಯಾದವಳು.

<u>ಭಾವೋನ್ನತ</u> : ಭಾವಾವಿಷ್ಕಾರಣದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣೆಯಾದವಳು. ಮನ್ಮಥ ಕ್ರೀಡೆಯಿದ್ದುದನ್ನು ಸಖಿಯರೆದುರು ಹೇಳುತ್ತಿರುವವಳು ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಮೋನ್ನತವಾಗುವ ಚತುರ ದೇಹಾಂಗ ಕ್ರೀಯೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಿಯನನ್ನು ಉದ್ವೇಗಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿಸುವಾಕೆ.

<u>ದರವ್ರೀಡಾ</u> :- ನಾಯಕನನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುವ ಸ್ವಭಾವದ ನಾಯಿಕೆ ಪತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವನನ್ನು ಬೀರುತ್ತಾ, ಅವನನ್ನು ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಚಾತುರ್ಯವತಿ ಅವಳು ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ರತಿಕ್ರೀಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈಕೆ ನುರಿತವಳು. ಈಕೆಯಲ್ಲಿ ರತಿಭಾವವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವುದು.

<u>ಅಕ್ರಾಂತ ನಾಯಿಕ</u> :- ಪ್ರಣಯ ಸುಖದಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನನ್ನು ಮೀರಿಸುವಂತೆ ನಡೆದವಳು. ರಸೋದ್ರೇಕಗಳಿಂದ ನಾಯಕನನ್ನು ಗೆದ್ದವಳು.

ಇವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ವಿಚಿತ್ರ ವಿಭ್ರಮ, ಅಕ್ರಾಮತಿ, ಲಬ್ಧಾವತಿ, ಪತಿವಂಚಿತಾ ಸಖೀ-ವಂಚಿತಾ ಎಂಬ ವಿಧಗಳು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

<u>ವಿಚಿತ್ರ -ವಿಭ್ರಮ:-</u> ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯ ಚತುರತೆಯಿಂದ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಮಿಲನವಾಗುವುದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವವಳು.

<u>ಅಕ್ರಾಮತಿ:-</u> ಮನಸಾ, ವಾಚಾ, ಕರ್ಮೇಣ ತನ್ನ ಪತಿಯನ್ನು ಅಂಕೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟವಳು.

ಲಜ್ಜಾವತಿ :- ಪತಿಯ ಕಡೆಯವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗೌರವ ತೋರಿದವಳು.

ಪತಿ ವಂಚಿತಾ : ಪತಿಯಿಂದ ವಿಚ್ಛೇಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟವಳು.

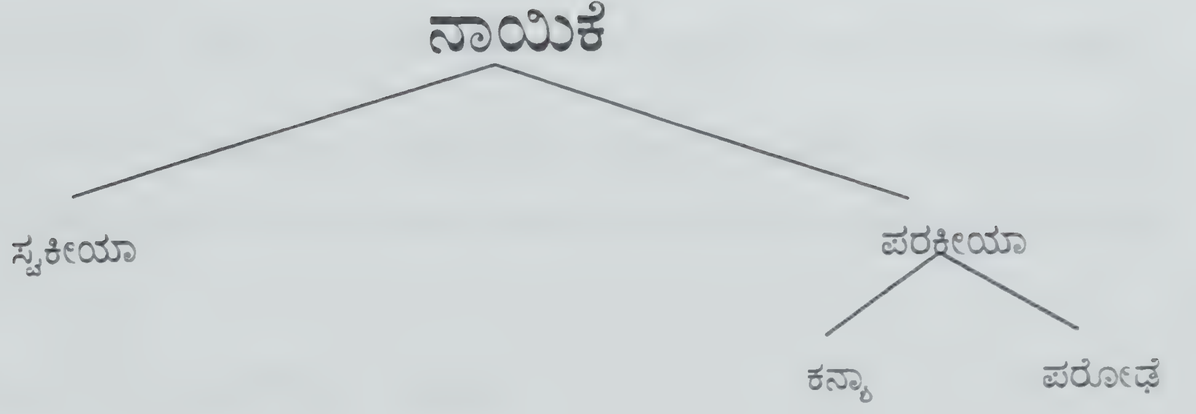
ಸಖೀ ವಂಚಿತಾ : ತನ್ನ ಸಖಿ ಯಾ ಗೆಳತಿಯಿಂದ ವಂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವಳು.

ಸ್ವೀಯಾ-ಪ್ರಗಲ್ಭಾವನ್ನು ರತಿಪ್ರೀತಿಮತಿ ಹಾಗೂ ರತ್ಯಾನಂದ-ಪರವಶಾ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯರು ಪತಿಯ ಸಾನಿಧ್ಯ-ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಬಯಸಿ, ರತಿಭೋಗದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಮರೆತವರು.

ವಿಶ್ವನಾಥನು, ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ, ನಾಯಿಕೆಯರ ಎಂಟು ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ-ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ, ಅಧಮ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ರಕ್ತ ಹಾಗೂ ವಿರಕ್ತಾ ಎಂದೂ ಸಿಂಹ, ಭೂಪಾಲನ, "ರಸಾರ್ಣವ, ಸುಧಾಕರ"ದಲ್ಲಿದಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಿಶ್ವನಾಥನು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುವಂತೆ ಈ ಎರಡು ವಿಂಗಡಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಚ-ಪ್ರೇಮ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ, ವಿಶ್ವನಾಥನು ವಿಂಗಡಿಸಿರುವ ನಾಯಿಕಿಯರು ಒಂದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು -ಮೂರು ಬಗೆಯ ನಾಯಕಿಯರ ಗುಣಗಳನ್ನು ತೋರುವುದರಿಂದ ಗ್ರಂಥಕಾರನ ತರ್ಕವನ್ನು ಒಪ್ಪಲು ಕಷ್ಟಕರವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ವಿಶ್ವನಾಥನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಸಮಧಿಕ-ಲಜ್ಜಾವತಿಯೇ ರತಿವಾಮ ಎನಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

ರೂಪಾ ಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರ -ಉಜ್ವಲ-ನೀಲಮಣಿ

ಉಜ್ವಲ-ನೀಲಮಣಿಯ ಕರ್ತೃ, ವೈಷ್ಣವ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತಂದು, ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಪರಮಾತ್ಮನ ಪ್ರಿಯಕಾರಿ ಎಂಬಂತೆ ಸನ್ಮಾನಿಸಿ, ಆಕೆಯನ್ನು ಸ್ವಕೀಯ ಹಾಗೂ ಪರಕೀಯ ಎಂದು ಕಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಕನ್ಯ ಹಾಗೂ ಪರೋಢಾ ಎಂದರೆ ಕನ್ಯೆ ಇನ್ನೂ ಕಿಶೋರೆ, ಪರೋಢೆ- ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಪತ್ನಿ ಎನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಾಕೀಯಾ ಹಾಗೂ ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯರು ಮುಂದೆ ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಗುಂಪುಗಳಿಗೂ ಸರಿಸಮನಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ.



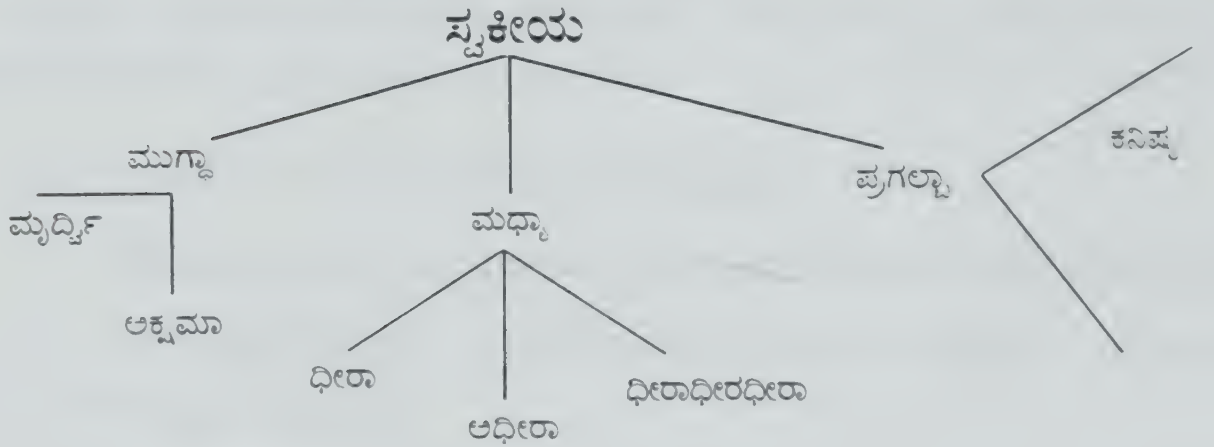
ಮುಗ್ಧಾ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ

- ನವವಯಾ
- ನವಕಾಮ
- ರತಿವಾಮ
- ಸಖೀವಶಾ
- ಸವ್ರೀದರತಪ್ರಯತ್ನ
- ರೋಷಕೃತಾ ವಾಶ್ಪಮೌನ

- ಸಮಾನಲಜ್ಜಾಮದನ
- ಪ್ರೋದ್ಯಾತಾರುಣ್ಯ ಶಾಲಿನಿ
- ಕಿಂಚಿತ್‌ಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯೋಕ್ತಿ
- ಮೋಹಾಂತ-ಸುರತಾಕ್ಷಮಾ

- ಪೂರ್ಣತಾರುಣ್ಯ
- ಮಧಾಂಧಾ
- ಊರುರುತೋತ್ಸುಕಾ
- ಭೂರಿಭಾವೋದ್ಗಮಾ ಭಿಜ್ಞ
- ರಸಾಕ್ರಾಂತ ವಲ್ಲಭ
- ಅತಿಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿ
- ಅತಿಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿ ಜ್ಯೇಷ್ಟ ಜ್ಯೇಷ್ಠ

ಮಾನವತಿ - ನಾಯಕಿ



ಮುಗ್ಧೆ ಆರು ಬಗೆಯವರು.

<u>ನವ-ವಯ</u> : ಇದು ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣ ಯೌವನ ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣದ ವಿಧದಂತೆ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಹೊಸದಾಗಿ ಮೈತುಂಬಿದ ಹರೆಯದ ಕಾಮವುಳ್ಳವಳು ಯೌವನಗಳ ಸಂಧಿಕಾಲ -ನವವಯ.

<u>ನವ-ಕಾಮ:</u> ಪ್ರಥಮಾವತೀರ್ಣ-ಮದನವಿಕಾರವು ರೂಪಾಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರ ನವ-ಕಾಮಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿದೆ. ಯೌವನವೂ ಕಾಮವಿಕಾರವೂ ಮೊದಲಬಾರಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ.

<u>ರತಿವಾಮ :</u> ವಿಶ್ವನಾಥ'ರ ರತಿವಾಮವು ಇದು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ. ರತಿಯಲ್ಲಿ

ವಾಮಶೀಲಳಾಗಿರುವವಳು, ರತಿಯಲ್ಲಿ ವಕ್ರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿ ಸುಖವೀಯುವವಳು ರತೀವಾಮ, ಕಾಮಮುಗ್ಧೆ...

"ಪಾರ್ವತಿಯು ಮಾತನಾಡಿದರೆ ಉತ್ತರಕೊಡಳು, ಸೀರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ಸರಿಯಲಿಚ್ಛಿಸುವಳು, ಆತನು ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದರೂ ಮುಖತಿರುಗಿಸುವವಳು. ಆದರೂ 'ಹೀಗೆ ಅವಳು ಪಿನಾಕಿಗೆ ರತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಖವೀಯುವಳು"

ಸಖೀವಶಾ : ಸಖಿಯ ಅಪ್ಪಣೆಯಂತೆ ನಡೆಯುವಳು.

ಸವ್ರೀದರತ ಪ್ರಯತ್ನ : ಲಜ್ಜೆ-ಲಾವಣ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದವಳು.

ರೋಷಕೃತಾವಾಶ್ಪ-ಮೌನ: ಮೌನದಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಕೋಪವನ್ನು ಕಣ್ಣೀರಿಡುವ ಮೂಲಕ ಪರಿಹರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹಣೆಯಾಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಕೇದಾರಗೌಳ ರಾಗದ "ಪಾಕಲೋಕೋಪನಾ" ಎಂಬ ತೆಲುಗು ಪದಂನಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕಾ-ನಾಯಿಕೆಯರು ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಕಲಹದಲ್ಲಿದ್ದು, ಏಕಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಗೆಯಿದ್ದರೂ, ನಾಯಿಕೆ ರೋಸಕೃತಾವಶ್ಪ-ಮನೆಯಾಗಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಮುಗ್ಧೆಯು ಮಾನವತಿ ಯಾ ಕೋಪಿತಳಾದಾಗ ಎರಡು ವಿಧ. ವಿಮುಖಿಯಾಗಿ ಹಿತವಾದ-ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಸ್ವಕೀಯಳು ನಾಜೂಕಿನ ಕೋಪವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೆ ಆಕೆ - "ಮೃದ್ವೀ."

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಗೌರಿ ರಾಗದ "ನೇರಮಾ? ಕೊಮ್ಮ ವಾಡೆಂದುಕೀ" ಪದಂನಲ್ಲಿ ಮುಗ್ದೆಯೂ, ನವ ವಿವಾಹಿತಳೂ ಆದ ನಾಯಿಕೆಯೋರ್ವಳು, ನಾಯಕನೊಂದಿಗಾದ ಪ್ರಣಯ-ಕಲಹವನ್ನು ಸಮಾಧಾನಿಸಲೊಸುಗ ನಾಜೂಕಿನಿಂದ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದಾಳೆ.

ಅಕ್ಷಮಾ ನಾಯಿಕೆಯೂ ಕೋಪವನ್ನು ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ತೋರುವವಳು. ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯ ಉದಾಹರಣಾ ನೃತ್ಯಗಳು ಅಕ್ಷಮಾ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಮಧ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆಯು -ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

1. **ಸಮಾನ ಲಜ್ಜಾ ಮದನ** : ಲಜ್ಜಾವತಿಯೂ, ಬಾವೋದ್ರೇಕದಿಂದ ಕೂಡಿದವಳೂ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ.

2. **ಪ್ರೋದ್ಯಾತ್ತಾರುಣ್ಯಶಾಲಿನಿ** : ಯೌವನದ ಗರಿಯಾಗಿ ಶೋಭಿಸುವವಳು. ವಿಶ್ವನಾಥರ ಪ್ರರುದ್ಧಯೋವನೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾಳೆ.

3. **ಕಿಂಚಿತ್‌ಪ್ರಗಲೋಕ್ತಿ** : ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಜಂಬ -ಬಿಂಕವನ್ನು ತೋರುತ್ತಾ, ವಿಶ್ವನಾಥರ ಈತ್‌ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ವಚನೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ನಾಯಕನು ತನಗೆ ವಿಧೇಯನಾಗುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಗರ್ವದಿಂದ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವುದು ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗದ ಕ್ಷೇತ್ರದ "ಇದ್ದಾರಿವಲೆನೀ ಆಗಾಡಿ" ತೆಲುಗು ಪದಂನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

4. **ಮೋಹಾಂತ - ಸುರತಕ್ಷಮಾ** : ಸಂಭೋಗ-ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ, ಮೂರ್ಛೆಯ ನಂತರವೂ ಕ್ರಿಯಾಸಕ್ತಳಾದವಳು.

ಮಾನವತಿಯಾದವಳು ಕೋಮಲೆಯಾಗಿಯೂ, ಕರ್ಕಶವಾಗಿಯೂ ತೋರುತ್ತಾಳೆ. ಈ

ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಧೀರಾ, ಅಧೀರಾ, ಹಾಗೂ ಧೀರಾ-ಧೀರಾ ಎಂದೂ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಉಜ್ವಲ-ನೀಲಮಣಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಏಳು ರೀತಿಯ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳಿವೆ.

1. ಪೂರ್ಣತಾರುಣ್ಯ 2. ಮಧಾಂಧ : ಈ ಎರಡೂ ನಾಯಿಕೆಯರು ವಿಶ್ವನಾಥನ ಗಾಢ- ತಾರುಣ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ಮರಾಂಧಾ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾನೆ.

3. ಉರು ರತೋತ್ಸುಕಾ :- ಅತ್ಯಂತ ಉಲ್ಲಾಸಿತಳಾಗಿ ರತಿ ಉಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ಆಶಿಸುವವಳು. ಈಕೆ ಭಾವೋದ್ರೇಕದಲ್ಲಿ ರಸೋಲ್ಲಾಸದಿಂದ ಇರುವವಳು. ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ, ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ ನಾಯಿಕಾಭಿನಯವು ಉರು ರತೋತ್ಸುಕಾ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಸಮನಾಗಿದೆ.

4. ಭೂರಿಭಾವೋದ್ಗಮಾಭಿಜ್ಞಾನ : ಇದು ಭಾವೋನ್ನತಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದೆ. ನಾಯಕನನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರೇಸುವ ಜ್ಯೇಷ್ಠೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿತಳುಗುವಳು. ಭಾವೋನ್ನತಳಂತೆ ನಾಯಕನನ್ನು ತನ್ನ ಬಲೆಗೆ ಬೀಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವಳು.

5. ರಸಕ್ರಾಂತ -ವಲ್ಲಭಾ : ಅಕ್ರಾಂತ -ನಾಯಿಕೆಯಂತೆ, ತನ್ನ ಇಚ್ಛಾನುಸಾರ ನಾಯಕನನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಂತಹುದೇ ಓರ್ವ ನಾಯಿಕೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಭೈರವೀ ರಾಗದ "ಮಂಚಿವೆನ್ನಲಾ" ಪದಂನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

6. ಅತಿಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅತಿಪ್ರೌಢ ಚೇಷ್ಟಾ : ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ನಡವಳಿಕೆಯ ಅತಿಯಾದ ವಿಕಾರತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವವರು. ಇವರು ಭಾವನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಚಲನ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸೀಮರಾದವರು.

ಕೋಪವತಿಯಾದಾಗ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆ ಅತೀ ಕಠೋರಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈಕೆ ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ ಹಾಗೂ ಕನಿಷ್ಟಾ ಎಂಬ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ನಾಯಕನು ಪ್ರಗಲ್ಭೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಪ್ರೀತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ಈ ತಿಳಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ನಾಯಿಕಿಯರನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅವಸ್ಥಾನಾಯಿಕಿಯರ ಗುಂಪಿಗೆ ಹಚ್ಚಬಹುದು. ಅಷ್ಟಾನಷ್ಟಾ ನಾಯಿಕೆಯರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ರೂಪಾಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಗೋಪಿಕಾಸ್ತ್ರೀಯರು ತಾವು ಕೃಷ್ಣ ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಭಕ್ತಿ-ಪ್ರೀತಿಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಕನಿಷ್ಟ ನಾಯಿಕಿಯರೆನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹಿಂದೀ ಕವಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ನಾಯಿಕೆಯರು

ದಕ್ಷಿಣದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಗಳಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಏನೂ, ಹಿಂದೀ ಕವಿಗಳು ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಯಿಕೆಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾಯಕಾನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತಾಳೋ, ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಸ್ವಕೀಯಾ, ಪರಕೀಯಾ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಿಂದೀ ಕವಿಗಳು ಆತ್ಮೀಯಾ, ಸ್ವೀಯಾ, ಸ್ವಾ ಹಾಗೂ ಸುಖೀಯಾ ಎಂದು ಸ್ವಕೀಯಾಳನ್ನು ಅರಿತರೆ, ಅನ್ಯಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು "ಪರಕೀಯಾ" ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಧಾರಣ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು, ಸಾಧಾರಣ, ಪಣಾಂಗಣಾ, ಪಾಣ್ಯಾಕಾಮಿನೀ, ವೇಶ್ಯಾ, ಗಣಿಕಾ, ಹಾಗೂ ಬಾರ-ವಧೂ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ.

ದಾಸ ಕವಿಯು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುವಂತೆ "ಸ್ವಕೀಯಳು" ತನ್ನ ಪತಿಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಅರ್ಪಿಸಿ ಕಾಯಾ-ವಾಚಾ-ಮನಸಾ, ಶುದ್ಧಳಾಗಿರುವವಳು. ಈಕೆ ಪತಿವ್ರತಾ, ನಾಯಿಕನಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾದ ಭಕ್ತಿ-ಗೌರವವನ್ನು ಇಟ್ಟಿರುವವಳು. ಆಕೆ ಉದಾರಾತ ಅಂದರೆ ದೊಡ್ಡ ಮನಸ್ಸಿನವಳು, ಹೃದಯವಂತಳು, ಉದಾತ್ತೆ, ಆಕೆ ಮಾಧುರ್ಯೆ ಕೂಡಾ, ಮೃದು ಹಾಗೂ ನಲ್ಮೆಯ ಸ್ವಭಾವದಳವಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಇವೇ ಅವಳ ಆಭರಣಗಳು. ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯು ಪರಪುರುಷನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಗೊಂಡರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯೆಯು ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿಯಾಗಿ ಹಲವಾರು ಜನರ ಕಾಮವನ್ನು ಪೂರೈಸುವವಳಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಕೇಶವನ ಪ್ರಕಾರ ಮುಗ್ಧೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಾಳೆ.

ನವಲ-ವಧೂ:- ಇಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧೆಯ ಅಪರೂಪದ ಯೌವನ ಸೌಂದರ್ಯ ದಿನೇ ದಿನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ.

ನವಲ-ಯೌವನ: ಬಾಲ್ಯವನ್ನು ಯೌವನವು ಭರ್ತಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ.

ನವಲ-ಅನಂಗಾ: ಕಿಶೋರಿಯಂತೆ ಮಾತನಾಡಿದರೂ, ಹಾವ-ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಲಾವಣ್ಯ ಇರುವಾಕೆ.

ಲಜ್ಜಾ -ಪ್ರಾಯ : ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ವಾರ್ತಾಲಾಪದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಾಚಿಕೆ ಹಾಗೂ ಲಾವಣ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದವಳು.

ಲಜ್ಜಾ -ಪ್ರಾಯ: ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ವಾರ್ತಾಲಾಸದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಾಚಿಕೆ ಹಾಗೂ ಲಾವಣ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದವಳು.

ದೇವನು : ಸ್ವಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ವಯಸ್ಸಿನ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿದೆ.

1) ದೇವಿ	7 ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೆ
2) ದೇವ -ಗಂಧರ್ವೀ	7ರಿಂದ 14ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೆ
3) ಗಂಧರ್ವಿ	14 ರಿಂದ 21 ವಯಸ್ಸಿವರೆಗೆ.
4) ಗಂಧರ್ವ -ಮಾನುಷಿ-	21 ರಿಂದ 28 ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೆ.
5) ಮಾನುಷೀ	28 ರಿಂದ 35 ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೆ.

ದೇವನ ಪ್ರಕಾರ, ಸ್ತ್ರೀಯಾದವಳನ್ನು ಹತ್ತುವರೆ ವರ್ಷದ ಪ್ರಾಯದವರೆಗೆ, ದೇವತೆಯಂತೆ ಪೂಜಿಸಿ, 12.5 ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೆ ಭೋಗಿಸಲು ಸಲ್ಲದವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. 24.5 ವರ್ಷ ಪ್ರಾಯದ ನಂತರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ, ಸಂಸಾರದ ಭಾರವನ್ನು ಹೊತ್ತು ವಂಶದ ಕುಡಿಗಳನ್ನು ಹೆತ್ತು- ಮುಂದುವರೆಸುವ ಭಾರವನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. 12.5 ವರ್ಷ ಪ್ರಾಯದಿಂದ 24.5 ವರ್ಷ ಪ್ರಾಯದವರೆಗೆ ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿದ ಮುಗ್ಧೆಯ, ಮಧ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭೆಯ ಉಪ - ಭಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಹದಿಮೂರು ಸ್ವಕೀಯರೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಸಲೀನ ಹಾಗೂ ದೌಲತರಾಮರು ನೀಡಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ವಿವರಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ವಕೀಯಾಳನ್ನು ದುಃಖಿತಾ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣದಿಂದ ರೂಪಿಸಬಹುದು. ರಸಲೀನ ಹೇಳುವಂತೆ ಪತಿ ದುಃಖಿತಾಳನ್ನು ಮೂರು ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು.

1. ಮೂಢ-ಪತಿ-ದುಃಖಿತಾ : ಪತಿಯ ಮುರ್ಖತನಕ್ಕೆ ಖಿನ್ನಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

2. ಬಾಲಪತಿ-ದುಃಖಿತಾ : ಪತಿಯು ಇನ್ನೂ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಾಯದವನಾದ್ದರಿಂದ ದುಃಖಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

3. ವೃದ್ಧ-ಪತಿ-ದುಃಖಿತಾ : ಪತಿಯು ವೃದ್ಧನಾಗಿ-ಆಶಕ್ತನಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ಮನನೊಂದವಳು. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ದೊರಕುವ ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳು ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಯಿಕಾಭಿನಯನವನ್ನು ಮನೋಧರ್ಮದ ಮೂಲಕ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳು ಮತ್ತಷ್ಟು ಘನವಾಗಿ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಸಖೀ ನಿರೂಪಣಂ

'ಪ್ರಣಯ' ಎಂದಾಕ್ಷಣ ನಾಯಕ -ನಾಯಿಕೆಯರು, ನಾಯಿಕಾ-ನಾಯಿಕೆಯರು ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಸಖಿ-ಸಖಿಯರು, ಸಖಿ-ಸಖಿಯರು ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಸಹಾಯ- ಕಾರ್ಯಗಳು. ನಾಯಕ ಸಹಾಯಕರಾದ ಪೀಠಮರ್ಧ, ವಿಠ, ವಿದೂಷಕರಂತೆ, ನಾಯಿಕೆಗೂ, ಆಕೆಯ ಸರ್ವಾನುಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂಧಿಸಲು ಸಖಿಯರು, ಗೆಳತಿಯರಿರುವುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವಮಾನ್ಯ. ಅಂತೆಯೇ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲೂ, ನಾಯಿಕೆಯಾದವಳೂ, ಸರ್ವರಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಕೆಲವು ಅಪರೂವಾಗಿ ಅಂಕುರವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಖಿಯಾದವಳ್ಲಿ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಶೃಂಗಾರಾನುಭವಗಳ ಮನೋಧಮಕ್ಕೆ ರೆಂಬೆ ಕೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲೆ ಇಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು, ಇದೊಂದೇ ಸೌಂದರ್ಯೋಪ ಮಾರ್ಗ.

ನಾಯಿಕೆಯಾದವಳು, ತಾನು ನಾಯಕನಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವ ಭಾವ, ಹೇಳಬೇಕಾದ ವಿಷಯ, ತೋರ್ಪಡಿಸುವ ಪ್ರೇಮ, ಉಂಟಾದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಂದರೆ ಓರ್ವ ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ನಾಯಿಕೆಯ ನಡುವೆ, ಓರ್ವ ಸಖಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ-ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಬಹಳ ಪ್ರಸ್ತುತ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಸಖಿಯು ನಾಯಿಕಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ವಿಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಂದರೆ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರ ಸಂಬಂಧ ಬಹಳವಾಗೇ ಸಖಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಖಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ಜಯದೇವ ಕವಿ ವಿರಚಿತ 'ಗೀತಾ ಗೋವಿಂದ'ದ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು. ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದೆಲ್ಲಾ ಸಖಿಯ ಮೂಲಕ "ರಾಧಿಕಾ ಸಖಿ ಪ್ರಾಹ". ಅಲ್ಲಿ (ಉದ್ಭವವಾಗುವ) ಒಂದೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ, ಭಾವಗಳೂ, ವಿರಹ ವೇದನೆ, ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸಖಿಯಿಂದುಂಟಾದ ಪ್ರದರ್ಶನಿಕೆ, ಇದು ನೃತ್ಯ-ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಖಿಯ ಕಾರ್ಯಗಳ ಹಾಗೂ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಂತೇ, 'ವರ್ಣಂ' ಹಾಗೂ 'ಪದಂ'ಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ಸಖಿ'ಯ ಕಾರ್ಯವೈಖರಿಗಳು ಅಷ್ಟೇ ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಭರತಮುನಿಯಿಂದ ತೊಡಗಿ 'ಸಖಿ'ಯಾ 'ದೂತಿ'ಯಾದವಳ ವಿಧಗಳನ್ನೂ- ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನೂ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ

ವಿಧಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವು ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಹಾಗೂ ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ರೀತಿ-ನಿಯಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಲಂಕುಷವಾದ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದೆ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

'ಸಖಿ' ಯಾ ನಾಯಿಕೆಯ ಗೆಳತಿಯನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮಾ ಎನ್ನಬಹುದು. ಉತ್ತಮಳು, ನಾಯಿಕೆಯ ಸರ್ವ ಸುಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣೀಭೂತಳಾದವಳು. ಉದಾಹಣೆಯಾಗಿ 'ಗೀತಾಗೋವಿಂದ'ದ ಅಷ್ಟಾಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಖಿಯರನ್ನು ಹಿಡಿದೋರಿಸಬಹುದು. ರಾಧೆಯ ಮನದಾಳದ ಇಂಗಿತವನ್ನು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೇ, ಹೋಗಿ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿ, ಅವರೀರ್ವರನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಆ 'ಸಖಿ' ಉತ್ತಮಳು. ಮಧ್ಯಮಾ ಸಖಿಯು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಚತುರೆಯಾದವಳು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಪಂತುವರಾಳಿರಾಗದ ತೆಲಗು ಪದಂ 'ವಚ್ಚೀ ಮನಸ್ಸೂ'ದಲ್ಲಿ ಚತುರಳಾದ ಮಧ್ಯಾಮಾ ಸಖಿಯು, ನಾಯಿಕಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ನಾಯಿಕೆಯು ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಕಳುಹಿಸಿದ ಪತ್ರವನ್ನು ತಲುಪಿಸಿ, ತಿರುಗಿ ಬಂದು ನಾಯಿಕಾನನ್ನು ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಲು ಹೊಂದಿರುವ ಆಶಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅಧಮಾ ಸಖಿಯು ಮಾತಿನಲ್ಲೂ ಇತರೆ, ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಸಹಾಯಕಿಯಾದವಳು. ಈಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಸಖಿಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ರಚನೆಯಾದ "ಈಮ್ಮೆನ ನೀನಂದಬೂನು" 'ಸಾವೇರಿ ರಾಗ'ದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯು ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಕೋಪವತಿಯಾಗಿ, ಇದೀಗ ಅಧಮ ಸಖಿಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ನಾಯಕನನ್ನು ಸಮಾಧಾನಿಸಿ ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆತರಲು ಕೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಇದನ್ನು ಧೂತಿ ಸಂಗಟನೇ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯುವುದು. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಉತ್ತಮ ಯಾ ಸ್ವಕೀಯಳಾದ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಉತ್ತಮಾ ಸಖಿಯು ಸಹಾಯಕಳಾದರೆ, ಮಧ್ಯಾ ಸಖಿಯು ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಹಾಗೂ ಅಧಮಾ ಸಖಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಕಿಗೆ ಸಹಾಯಕರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ಸಖಿಯು ನಾಯಿಕೆಯ ಓಲೆ ಪತ್ರವನ್ನು ನಾಯಕನಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಆಕೆ ದೂತಿ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಖಿ ಹಾಗೂ ಧೂತಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯವೆನ್ನೆಸಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಸಖಿ ಹಾಗೂ ಧೂತಿಯನ್ನು ಬೇರೆಯೇ ಗುಂಪಿಗೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ, ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರೀರ್ವರು ಒಂದೇ ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

'ರಸಮಂಜರಿಯು' ನಿರೂಪಿಸುವಂತೆ, ನಾಯಿಕೆಯು ಯಾರಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಗುಪ್ತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹಂಚಿಕೊಂಡು, ಮನಸ್ಸಿನ ವಿವಿಧ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸಿ, ತನ್ನ ನೋವಿನಲ್ಲೂ ಸಾಂತ್ವಾನ ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುತ್ತಾಳೋ ಆಕೆಯೇ ಸಖೀ, ಹಾಗಾಗಿ ಸಖಿಯು ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಭರವಸೆ ಇಟ್ಟ ಆಪ್ತ ಗೆಳತಿಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ.

ಭಾನುದತ್ತನ ರಸಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ಸಖಿಯು - ನಾಯಿಕೆಯ ಒಡನಾಟದಲ್ಲಿ, ಇತರೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಯಾವ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಖಿಯು, ನಾಯಿಕೆಯು ಮಾನವತಿಯಾದಲ್ಲಿ ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸಲು, ಸಕಲ ವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪಾರಂಗತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕಿಯಾಗಿ, ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಗುಣಗಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಮನಸ್ಸು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾ, ಮನಸ್ಸಿನ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತಾ, ವಿರಹದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಮಾಧಾನಿಸುತ್ತಾ, ವನದಲ್ಲಿ, ಜಲಕೇಳಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾ, ಉಯ್ಯಾಲೆಯ, ಚೆಂಡಿನ, ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಾಲೆ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಥಿಯಾಗುತ್ತಾ, ನಾಯಕನನ್ನು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮೋಸ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಹೂವು ಬಿಡಿಸುವಲ್ಲಿ, ಹಾರ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ, ಹೀಗೆ, ಜೀವನದ ಯೌವನ

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲೂ ಸಖಿ -ನಾಯಿಕೆಗೆ ಸಹಾಯಕಿಯಾಗುವುದನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಭಾನುದತ್ತನು, ಇತರೆ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರಂತಲ್ಲದೆ, ಸಖಿ ಹಾಗೂ ಧೂತಿಯ ಸರಿಯಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನೀಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ಪ್ರಕಾರ, ಸಖಿಯು ನಾಯಿಕಿಯ ಸುಖ ದುಃಖಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿ, ಆಕೆಯ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವಳು. ಆದರೆ, ದೂತಿಯಾದವಳು ಸಂದೇಶವನ್ನು ಬಹಳ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯಿಂದ ತಲುಪಿಸುವವಳು.

ಹಾಗೆಯೇ ಸಖಿಯ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾ

1. ಮಂಡನ- ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುವುದು
2. ಉಪಲಂಬಾ - ಮೋಡಿಯ ಮಾತುಗಳು, ಹಾಸ್ಯ ಚಟಾಕಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು
3. ಶಿಕ್ಷಾ - ಕಿವಿಮಾತು ಕೊಡುವುದು
4. ಪರಿಹಾಸ - ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುವುದು

<u>ಧೂತಿಯ ಕರ್ತವ್ಯಗಳು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿವೆ</u> :

1. <u>ಸಂಘಟನಾ</u> - ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕೆಯರ ಸಮಯೋಗವನ್ನು ತರುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಉದಾಹರಣೆ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಕಾವೇರಿ ರಾಗದ ಪದಂ 'ಅಲುಕು ಪೊಲಯುಲುಕು'ವಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಯಾ ಮುಗ್ಧಳಾದ ನಾಯಿಕಿಯು ತನ್ನ ಪತಿಯಾದ ಅನುಕುಲನಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಯ ಕಲಹದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ದೂತಿಯೋರ್ವಳು ನಡುವೆ ಬಂದು, ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸಿ ಸಂಘಟಿಸುವ ಪ್ರಕರಣವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಧೂತಿ ಸಂಘಟನಾ' ಏರ್ಪಾಡುತ್ತದೆ.

2. <u>ವಿರಹ ನಿವೇದನೆ</u> : ನಾಯಕನಲ್ಲಿ, ವಿರಹ ವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಗೆಟ್ಟ ನಾಯಿಕೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತೋರ್ಪಡುವವಳು, ಗೀತಾಗೋವಿಂದದ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಯೋಗ ವಿರದಲ್ಲಿ ಕಂಗೆಟ್ಟ ರಾಧೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಧೂತಿಯರು ನಿರೂಪಿಸುವುದಿದೆ.

ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ಶೃಂಗಾರ - ತಿಲಕದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಎಂಟು ರೀತಿಯ ವಿವಿಧ ಸಖಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಏಳು ಸಖಿಯರನ್ನು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಕರು ಅಂದರೆ ಅಗಸಗಿತ್ತಿ ಯಾ ಇತರೆ ಕಸುಬಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತಳಾದವಳು. ಈ ಸಖಿಯನ್ನು ಗ್ರಂಥಕರ್ತನೇ ಹೊಸದಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಖಿಯಾದವಳಲ್ಲಿ, ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕುಶಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವಂತದ್ದು, ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಮನೋ ಈರ್ಷ್ಯೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಮಂದವಾದ ನಯವಾದ ಕೋಪವಂತೆಯಾಗಿ ಬಳ್ಳಿಯ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಚತುರೆಯಾಗಿ, ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಯ - ವಿನಯ ಉಳ್ಳವಳಾಗಿ, ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ನಾಯಕಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿ - ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ತನ್ನನ್ನೇ ಸಮರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡವಳಾಗಬೇಕು. ರುದ್ರಭಟ್ಟನು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತವು ಸಖಿಯ ಕರ್ತವ್ಯಗಳು :

1) ವಿನೋದ - ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು

2) ಮಂಡನ - ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಿಸುವುದು

3) ಶಿಕ್ಷಾ - ಕಿವಿಮಾತುಗಳನ್ನೂ, ಆಶ್ವಾಸನೆಗಳನ್ನೂ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನೂ ನೀಡುವುದು

4. ಉಪಲಂಭಾ - ವಿನೋದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುವುದು

5. ಪ್ರಸಾಧನ - ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸಿಂಗರಿಸಲು, ಗುಣಗಾನ ಮಾಡಲು

6. ಸಂಗಮ - ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆಯಲು

7. ವಿರಹಶ್ವಾಸ - ವಿರಹದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಾಂತ್ವನ ನೀಡಲು.

ಭೋಜ ಕವಿಯು **ಸರಸ್ವತೀ ಕಂಠಾಭರಣದಲ್ಲಿ** ಸಖಿಯನ್ನು ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

1) ಸಹಜ - ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದವಳು

2) ಪೂರ್ವಜಾ - ಹಳೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳಿರುವವಳು

3) ಆಗಂತು -ಈಕೆ ಅಪರಿಚಿತೆ.

ಶಾರದಾತನಯನ **ಭಾವಪ್ರಕಾಶಿಕಾದಲ್ಲಿ**, ನಾಯಕ ಆಹಗೂ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸೇವಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಂದರೆ ಇವರಿಗೆ ಸೇವೆ ಮಾಡುವ ಹೆಂಗಳೆಯರನ್ನು ಆರು ರೀತಿಯಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. 1. ಪಾಷಂಡಿನಿ 2. ಪ್ರಾತಿವೈಶ್ಯ 3. ಸಖೀ 4. ರಂಗೋಪಜೀವಿಣಿ 5. ಧಾತ್ರೇಯಿತಾ ಹಾಗೂ 6. ಪ್ರೇಕ್ಷಣಿಕಾ

ವಾಗ್ಬಟನು **ವಾಗ್ಬಟಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ** ಧೂತಿಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ.

1. ಪರಿವ್ರಜಕಾ - ಓರ್ವ ಸನ್ಯಾಸಿನಿ

2. ದಾತ್ರೇಯಿಕಾ - ಮಲ ತಂಗಿಯಾದವಳು ಸಖಿಯಂತೆ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ.

3. ಹೀನಸ್ತ್ರೀ - ಹೀನ ಕುಲದವಳು

4. ದಾಸಿ - ಕೆಲಸದಾಕೆ ಯಾ ಕೈಯಾಳು

ವಿಶ್ವನಾಥನು ತನ್ನ **ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ**, ಮೂರು ರೀತಿಯ ಪುರುಷ ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀ ಸಂದೇಶದವರನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ:-

1) **ನಿಸೃಷ್ಟಾರ್ಥ** - ಇಲ್ಲಿ ದೂತ-ದೂತಿಯು ಎರಡೂ ಕಡೆಯ ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತರ್ಕಮಾಡಿಕೊಂಡು ಗೆಲ್ಲುವರು.

2) **ಮಿತಾರ್ಥ** - ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕೊಂಡ ಮಾತನಾಡಿ, ಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯ ಕೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವರು.

3) **ಸಂದೇಶಾಹಾರಕ** - ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಸಹಾಯಕರು, ಸಂದೇಶವನ್ನು ಇದ್ದಹಾಗೆ ತಿಳಿಸುವವರು. ಹಾಗೆಯೇ ಧೂತಿಯನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಅಧಮ ಎಂಬ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ, ಆದರೆ ಈ ವಿವರಣೆ ಈಗ ದೊರಕಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ರೂಪಾ ಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರ ಉಜ್ವಲನೀಲಮಣಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳ ಕಾಲಘಟನಾ ಪಟದಲ್ಲಿ

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಗ್ರಂಥ. ಲೇಖಕರು ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಧೂತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. (a) ಸ್ವಯಂದೂತಾ ಅಂದರೆ ನಾಯಿಕೆಯೇ ದೂತಿಯಾಗುವ ಪ್ರಕರಣ. (b) ಆಪ್ತದೂತಿ-ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂದೇಶವನ್ನು ತಲುಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕರಾಗುವುದು. ನಾಯಿಕೆಯೇ ಸ್ವಯಂದೂತಳಾದಾಗ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮೂರು ರೀತಿಯಾಗಿ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾಳೆ.1.ಖುದ್ದಾಗಿ ತನ್ನ ಮಾತು, ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. 2. ಕಾಲುಗಳ ಸನ್ನೆಯ ಚಲನೆಗಳಿಂದ.3.ಕಣ್ಣಿನ ನೋಟ, ಸನ್ನೆ ಹಾಗೂ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಆಪ್ತದೂತಿಯಾದವಳು ಕೇವಲ ಸಂದೇಶ ತಲುಪಿಸುವ ಕಸುಬನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಮಾಡುವಳು. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವನಾಥ ಕವಿ ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ, ನಿಸ್ರಸ್ಥಾರ್ಥ, ನಿವ್ರಸ್ವಾರ್ಥ, ಪತ್ರಹಾರಿ ಎಂಬ ವಿಧಗಳಿವೆ. ಪತ್ರ ಹಾರಿ, ವಿಶ್ವನಾಥನ ಸಂದೇಶಹಾರಕನನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಪತ್ರಹಾರಿಯಲ್ಲಿ-**1) ಶಿಲ್ಪಕಾರಿ 2)ದೈವಜ್ಞ 3) ಲೈಂಗಿನೀ 4) ಪರಿಚಾರಿಕಾ(ದಾಸೀ) 5) ಧಾತ್ರೇಯಿ 6) ವನದೇವಿ ಹಾಗೂ 7) ಸಖೀ** ಎಂಬ ವಿಧಗಳಿವೆ.

<u>ದೂತಿ</u>:- ಯಾವ ಸ್ತ್ರೀಯು ಸಂದೇಶವನ್ನು ವಿಶ್ವಾಸ-ಪೂರ್ವಾಕವಾಗಿ ತಲುಪಬೇಕಾದವರಲ್ಲಿಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತಾಳೋ ಆಕೆ ಧೂತಿ ಎನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಧೂತಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಂಟು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ದಾಸಿಯಾಗಿ, ಗೆಳತಿಯಾಗಿ, ಕಲಾಗಾರಳಾಗಿ,ಹೆಂಗಸಾಗಿ, ಮಲತಾಯಿಯ ಮಗಳಾಗಿ, ನೆರೆ-ಹೊರೆಯವಳಾಗಿ, ವೇಷಮಾರಿದವಳಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸ್ವಃ ನಾಯಿಕೆಯಾಗಿಯೇ.

ಭರತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಂತೆ-ದೂತಿಯನ್ನು ಈ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

1. ಕಥಾನಿ-ವಿವರಣೆ ನೀಡುವ ಒರ್ವ ಸ್ತ್ರೀ
2. ಲಿಂಗಿನಿ-ಒರ್ವ ಸನ್ಯಾಸಿನಿ.
3. ರಂಗೋಪ ಜೀವನ-ನಟಿ
4. ಪ್ರತಿವೇಶ್ಯಾ-ನೆರೆಹೊರೆಯಾಕೆ
5. ಸಖಿ-ಗೆಳತಿ
6.. ದಾಸೀ-ಸೇವಕಿ
7. ಕುಮಾರಿ-ಶೋಡಷಿ
8. ದಾರುಶಿಲ್ಪಿಕಾ-ಕಲಾಗಾರ್ತಿ
9. ಧಾತ್ರಿ-ಮಲ ತಾಯಿ
10. ಪಾಶಂಡಿನೀ-ಅಸಂಪ್ರಾದಯಿ ಹಾಗೂ
11. ಈಕ್ಷಣಿಕಾ-ಕೊರವಂಜಿ ಯಾ ಜೋತಿಷಿ.

ಆಮೋದವು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಬಗೆಯ ದೂತಿಯರನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಸಣ್ಣ ಪ್ರಾಯದ ಹುಡುಗಿ, ರಕ್ತಸಂಬಂಧಿ, ಕಣಿ-ಹೇಳುವಾಕೆ, ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಪುಣೆಯಾದವರೂ ದೂತಿಯರು ಎಂದಿದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಗಾಳಿ ಮಾತು ಹಬ್ಬಿಸುವ ತಿರುಗು ವ್ಯಾಪಾರಿಯನ್ನು ವಿಕ್ರೇಟಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈಕೆ, ಗಾಜಿನ

ಬಳೆ, ಬೆಲೆಬಾಳುವ ರತ್ನಗಳು, ಸುಗಂಧ-ದ್ರವ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಮ- ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವವನು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿ ಧೂತಿಯೆಂದರೆ, ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯೂ ಶಂಕಿತಳೂ ಆದ ಧೂತಿಯು, ನಾಯಿಕೆಯ ಚುಚ್ಚು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಘಾಸಿಗೊಂಡು ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂತೈಸಲು ನಯವಾದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮುಂದಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಧೂತಿಯರು ಲಿಂಗಿನೀ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ ಅಥವಾ ವೇಷ ಪಲ್ಲಟನೆ ಮಾಡಿದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ.

ದಶರೂಪಕದ ಕರ್ತೃ ಧನಂಜಯನು, ಎಂಟು ರೀತಿಯ ದೂತಿಯರನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ರುದ್ರಭಟ್ಟನ ಎಂಟು ರೀತಿಯ ಸಖಿಯರನ್ನೇ, ಧೂತಿಯರೆಂದು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ'ನಟೀ'ಹಾಗೂ'ಬಾಲಾ'ವನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟು ಸಖೀ ಹಾಗೂ ಸ್ವಮ್(ಸ್ವತಃ ನಾಯಕಿಯೇ)ನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೂ ಗಣನೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.'ಸ್ವಯಂಧೂತಿ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಧಾತ್ರೇಯಿ (ಮಲ-ಅಕ್ಕ, ತಂಗಿ,) ಧಾತ್ರೀ (ಮಲ - ತಾಯಿ)ಯರು ಧೂತಿಯಾಗುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಥೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಶ್ಯಕವೂ ಇತ್ತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಥೇಯ ಚಾಲನೆಗೆ ಪಾತ್ರಗಳೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಆಕೆಯ ಆಪ್ತಳಾದ ಸಖಿಯ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅವಶ್ಯಕವಿತ್ತು. ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ 'ವರ್ಣಂ', 'ಪದಂ', 'ಅಷ್ಟಪದಿ', 'ಜಾವಳಿ' ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಖಿಯ ಸೂಚನೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯವು ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಗುವುದರಿಂದ, ಅಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆಯು ನಾಯಿಕೆಯನ್ನೂ, ಸಖಿಯನ್ನೂ ತಾನೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಹಾಗಿರಲಿ, ಸಂಯೋಜನೆಗೊಂಡ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ, ನಾಯಕಿಯು, ಸಖಿಯಾದವಳು ತನ್ನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರುವಳೆಂದೂ, ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಚಿನ್ಹೆಗಳನ್ನೂ ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾಳೇ. ಉಳಿದಂತೆ ಖುದ್ದಾಗಿ ಸಖಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಆಕೆಯ ಮನೋಭಾವ ಚಾತುರ್ಯ, ಕಾರ್ಯಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಅಭಿನಯ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಬಹುಶಃ ಯಾವ ನೃತ್ಯಗಾರರೂ-ನೃತ್ಯಶಿಕ್ಷಕರೂ ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ'ಸಖಿ'ಯಾ 'ದೂತಿ' ಎಂದಾಕ್ಷಣ, ನಾಯಿಕೆಯು ಮಹಾರಾಣಿಯಾಗಿ,'ಸಖಿ'ಯು ಸೇವಕಿಯಾಗಿರ ಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃ. ನಾಟಕದಂತೆ, ಸಮಾಜದ ಯಾವುದೇ ಸ್ತರವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಪಟ್ಟ'ಸ್ತ್ರೀ'-'ಸಖಿ'ಯಾಗಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಶೃಂಗಾರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲದೆ, ಇತರೆ ನಾಟಕವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೂ ಸಖಿಯನ್ನು ನೃತ್ಯ ಮುಖೇನ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಅಭಿನಯಸಬಹುದು. ಉದಾ:-ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಕೈಕೆ ಹಾಗೂ ಮಂಥರೆಯ ಕುತಂತ್ರ ಸಂವಾದ. ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಸಖಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ಆಗಲೇ ಆ ಸಖಿ ಪಾತ್ರದ ಭಾವಾನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡುಹಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು.

ಇಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹಲವಷ್ಟು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಸಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಪಾತ್ರದ ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮೆರಗನ್ನು ಉಲ್ಬಣಗೊಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಓರ್ವ ನೃತ್ಯಗಾರ್ತಿ ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾದ ಜಯದೇವ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾದಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಮೂಲಾಂಶ ' ಸಖಿ'.

ಜಯದೇವನ ಗೀತಾಗೋವಿಂದ, ಭಕ್ತಿಯೋಗದ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ- ಉದಾಹರಣಾರ್ಥಕ ಶೃಂಗಾರ ರಸರಮ್ಯವಾದ ಗ್ರಂಥ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸರ್ಗಃದಲ್ಲಿ;ಹಾಗೂ ದ್ವಿತೀಯ ಸಗಃದ ಆಕ್ಷೇಶ ಕೇಶವದಲ್ಲಿ ರಾಧೆಯು ತನ್ನ ಭಾವತರಂಗಗಳನ್ನು ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದಿದೆ. ಚತುರ್ಥಸರ್ಗದ ಸ್ನಿಗ್ಧ ಮಧುಸೂದನದಲ್ಲಿ ಮಾಧವನ ಕುಳಿತಿದ್ದನು. ಆವನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹ ಕಳೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾಧಿಕೆಯ ಗೆಳತಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದವಳು ರಾಧೆಯ ವಿರಹತರಂಗಗಳನ್ನು ಹನಿಹನಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿರುವ ಪರಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ರಾಧೆಯನ್ನಾದರೂ, ಅಲ್ಲಿ 'ರಾಧೆ' ಸಖಿಯ ಹಾವ-ಭಾವ-ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ರಸಿಕರಿಗೆ ಕಂಡಾಗ,'ಸಖಿ'ಯ ಪಾತ್ರವೂ, ರಾಧೆಯಷ್ಟೇ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತದೆ. ಆಕೆಯ ಅಭಿನಯವೂ ಅಷ್ಟೇ ಉತ್ತಮವಾಗು ಮೂಡಿಬರುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ.

"ಆವಾಸೋವಿಪಿನಾಯತ್ಸೇ ಪ್ರಿಯಸಖೀಮಾಲಾಪಿ ಚಾಲಯತೇ

ತಾಪ್ಯೋಪಿ ಶ್ವಸಿತೇನ ದಾನವಹನಜ್ವಾಲಾಕಲಾಪಾಯತೇ "

ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಮನಸಿಗೆ ರುಚಿ ಕರವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಮಾಧವವಿರಹ ಜ್ವಾಲಾತಪ್ತಾ ಗೊಲ್ಲ ಯುವತಿಯ ಗೆಳತಿಯ ಮಾತನ್ನು ಓದಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಗೆಳತಿಯ ಮಾತನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾ, ರಾಧೆಯ ವಿರಾಹವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ ಸಖಿಯು ತನ್ನ ಕಣ್ಣ ನೀರನ್ನು ಒರೆಸೆ ಮುಂದುವರೆಸಿರುವ ಚಿತ್ರಣ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿದೆ.

ಪಂಚಮಃ ಸರ್ಗಃದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಸಂದೇಶದೊಂದಿಗೆ ರಾಧೆಯಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಸಖಿ, ಕೃಷ್ಣನ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಸಖಿಯು ಕೃಷ್ಣಾ-ರಾಧೆಯರ ಶೃಂಗಾರಲೀಲೆಯ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿದವಳು. ಹಾಗಾಗಿ ಆಕೆಗೆ ಇವರೀರ್ವರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನೋವೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಅದನ್ನು ಚಾಚೂತಪ್ಪದೆ, ಒಬ್ಬರವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನವಮಃ ಸರ್ಗಃದಲ್ಲಿ ಮಾಧನನ ಶಠ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುತ್ತಾ ವಿಷಾದುಕ್ಕಿ ಕಂಗೆಟ್ಟ ರಾಧೆಯಲ್ಲಿ ಗೆಳತಿಯು 'ಮಾಧವನು ತಾನಾಗಿ ಬಂದಿರುವನು. ಅವನ ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಗಾಳಿಯು ಬೀಸುತ್ತಿದೆ. ಆದಕ್ಕೂ ಮೀರಿದ ಸುಖ ನಿನಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿರುವುದಾದರೂ ಏನು?" ಮಾನಶೀಲೆ ರಾಧೆ, ಮಾಧವನಲ್ಲಿ ಕೋಪವೇಕೆ? ಅದು ಬೇಡವೆಂದು ಅವರೀರ್ವರ ಸಮಾಗಮಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಅಭಿನಯವಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಖಿ ಕೃಷ್ಣಾ-ರಾಧೆಯರ ನಡುವಿನ ಒಂದು ಸೇತುವೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದಾಳೆ ಮುಂದೆ

ಸ್ನಿಗ್ಧೇ ಯತ್ಪರುಘಾಸಿ ಯತ್ಪ್ರಣಮತಿ ಸ್ತಬ್ಧಾಸಿ ಯದ್ರಾಗಿಣಿ

ದ್ವೇಷಸ್ಥಾಸಿ ಯದುನ್ಮುಕೇ ವಿಮುಖತಾಂ ಯಾತಾಸಿ ತಸ್ಮಿನ್ಪ್ರಿಯೇ

ತದ್ಯುತ್ತಂ ವಿಪರೀತಕಾರಿಣಿ ತವ ಶ್ರೀಖಂಡಚರ್ಚಾ ವಿಷಂ

ಶೀತಾಂಶುಸ್ತಾಪನೋ ಹಿಮು ಹುತವಹಃ

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಖಿಯು ರಾಧೆಯ ತಪ್ಪಿಂದಲೇ ಅವಳಿಗೀ ಪಾಡುಂಟಾಯಿತೆಂದಳು.

"ಮಾಧವನು ಸ್ನೇಹದಿಂದ ಬಂದಾಗ ನೀನು ಕಠಿಣೆಯಾಗುವೆ. ಅವನು ಪ್ರೇಮಮಯನಾದಾಗ ನೀನು ದ್ವೇಷಮಯಿಯಾಗುವೆ. ಅವನು ಅನುಕೂಲಮುಖನಾದಾಗ ನೀನು ಮೊಗದಿರುಹುವೆ. ನಿನ್ನ ಪ್ರೀತಿಗೆ ತಕ್ಕವನಾದವನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಗೆ ಪಡು ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ನಿನಗೆ ಕೆಂಪು ಚಂದನ ವಿಷವೆನಿಸಿದರೆ ಹೆಚ್ಚಲ್ಲ. ಚಂದ್ರನು ಸೂರ್ಯನಾಗಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಿಮಗೆಡ್ಡೆಯು ಬೆಂಕಿಯಂತುರಿಯೂಬಹುದು. ಸಂತೋಷಕಾರಿಗಳಾದ ಆಟಗಳೆಲ್ಲವೂ ಯಾತನೆಯಾಗಲೂಬಹುದು."ಹೀಗೆ ಸಖಿ ತಿಳಿದವಳಂತೆ ನಾಯಿಕೆಯಾದ ರಾಧೆಗೆ ಕಿವಿಮಾತು ಹೇಳುವುದು ನಮಗರಿವಾಗುವುದು

ಏಕಾದಶಃ ಸರ್ಗಃದಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂ ಸಖಿಯೇ, ರಾಧೆಯ ಕಾಮೋದ್ವೇಗಗಳನರಿತು ಅಲಂಕೃತನಾಗಿ ಕುಂಜಗೃಹದಲ್ಲಿ ಆಸೀನನಾದ ಮಾಧವನಲ್ಲಿಗೆ, ಹುರಿದುಂಬಿಸಿ ಕಳುಹಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಖಿಯ ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ತಿಳಿಯಲು-"ಮಾದ್ದೇ, ನಿನ್ನ ಕಡೆಗೊಲಿದು ಬಂದ ಮಾಧವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸು. ದೂಡ್ಡದಾದ ಸ್ತನ ಮತ್ತುವಿ ಶಾಲವಾದ ಜಗನಗಳ ಭಾರದಿಂದ ಮಣಿ ಸದ್ದು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮೆಲ್ಲನೆ ನಡೆದು ಹಂಸಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲು.....'ಎಂದು ಹೇಳುವ ಸಖಿ-ರಾಧೆಯ ಆಪ್ತ ಗೆಳತಿಯಾಗಿ ತೋರ್ಪಡುತ್ತಾಳೆ.

ಹೀಗೆ ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ವಿವರಣಾಸಾಮಾರ್ಥ್ಯದ ಸಾರಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಖಿಯಾದವಳು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ-ರಾಧೆಯರ ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ತಲುಪಿಸುವ ಧೂತಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈರ್ವರ ಪ್ರಣಯ ಕಲಹಗಳನ್ನು ಸಮಾಧಾನಿಸಿ ಒಂದಾಗಿಸಲು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾದ ಪರಮ ಆಪ್ತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ವಿರಹವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಗಲಾದ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರ ನಡುವಿನ ಸೇತುವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತಳಾಗಿ ಮಾನವತಿಯಾಗುವ ರಾಧೆಗೆ ಕಿವಿಮಾತು ಹೇಳುವ ಗುರುವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ದುಃಖಿತಳಾದ ರಾಧೆ ಮಾಧವರನ್ನು ಸಂತೈಸುವ ಸಾಧುವಾಗಿದ್ದಾಳೆ, ರಾಧೆಗೆ ಸ್ವರ್ವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೆರವಾಗವ ಸೇವಕಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಶೃಂಗಾರಾಂಕುರದಿಂದ ರತಿಯವರೆಗೆ ದುಃಖದಿಂದ ಸುಃಖವರಗೆ, ವಿರಹದಿಂದ ಸಮಾಗಮದವರೆಗೆ, ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ಪಶ್ಚಾತಾಪದವರೆಗೆ, ಭಕ್ತಿರಸದಿಂದ ಶೃಂಗಾರರಸದವರೆಗೆ, ಜೀವತ್ಮಾದಿಂದ ಪರಮಾತ್ಮನವರೆಗೆ, ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ-ರಾಧೆಯರ ಪ್ರಣಯ ಕಥಾನಕವನ್ನರಿತ ಏಕೈಕ ಸದ್ಗುಣಿಗೆಳತಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ - 'ಸಖಿ'.

ಇದು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ವಿಷಯವಾದರೆ, ಇನ್ನು ಜಾವಾಳಿಗಳು, ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಿಗಿಂತ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಾಮಾನ್ಯಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ.ಅಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ನಾಯಿಕಿಯರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕಿಯರೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಡು ಭಾಷೆಯಾದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗಬಹುದಾದ ಹಾಗೂ ರಚಿಸಲಾದ ಜಾವಳಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಹಾರಜರ, ಅರಸರ ಸಮುಖದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತಲಿದ್ದವಾದ್ದರಿಂದ

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮಹಾರಾಜರೇ ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿನ ನಾಯಕರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಜೀವಾತ್ಮ-ಪರಮಾತ್ಮ, ಭಕ್ತ ಶೃಂಗಾರಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆಯರಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾದಾ ಸಖಿಯರು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ.

ಮುಂದೆ 'ಪದವರ್ಣಂ'ಗಳು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆಯುವ ನೃತ್ಯಭಾಗ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಉಚ್ಛಮಟ್ಟದವಳಾಗಿ ಅಷ್ಟನಾಯಿಕಾ ವಿಧದಲ್ಲಿನ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ನಾಯಿಕ ವಿಧ ವರ್ಣಂದಲ್ಲಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲದೆಯೇ. ನಾಯಿಕೆಯು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆತನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ವಾರ್ತಾಲಾಪಿಸುವುದು ಕ್ರಮ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆತನನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಲೊಸುಗ ಸಖಿಯನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವಂತೆಯಾಗಲಿ, ಆತನಿಗೆ ಪತ್ರ ಬರೆಯುವಂತಾಗಲಿ, ಆತನನ್ನು ನೆನೆದು ದುಃಖಿಸುವಂತೆಯಾಗಲಿ, ಆತನನು ಜರೆಯುವಂತಾಗಲಿ,ಆತನ ಬರುವಿಕೆಗೆ ಕಾದಿರುವಂತಾಗಲಿ, ಆತನನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಹೋಗುವಂತವಳಾಗಿ ನಾಯಿಕೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೇ. ನಾಯಕನ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ನಾಯಿಕೆಯ 'ಭಾವ-ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಸಖಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಂತೆ ನಾಯಿಕೆಯು ಮನದಾಳದಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಸುಪ್ತ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಾಳೆ. ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವರ್ಣಂಸಾಹಿತ್ಯಗಳೇ ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿದು ಸಖಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಹೊರಬಂದನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಇಂದು ನಾವು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಖಿ ಕಡೆಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದರೆ ಕೊಂಚವೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ನರ್ತಕಿಯು ಒಂದೆರಡು ಬಾರಿ ಹಸ್ತಮುಖೇನ ತೋರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾಳೇ. ಹಾಗಾಗಿ ನೃತ್ಯದ ಅಂಗಚರ್ಯೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಅಲ್ಲಿ ಸಖಿಯ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಯುವರೇ ಹೊರತು, ಉಳಿದಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಭಿಕರಿಗೆ ಇದಾವುವು ತಿಳಿಯದೇ ಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಖಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲಿರುವ ಉದ್ದೇಶ ಜನರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕೆಂದು ಖಂಡಿತಾ ಅಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು. ನಾಯಿಕೆಯ ಅವಸ್ಥಾನುಭವವನ್ನು ದ್ವಿಮುಖಿಗೊಳಿಸಲು ಅಂತೆಯೇ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಾಟ್ಯ ಸ್ವರೂಪ ಕೊಡಲು. ಕಾರಣ ಭರತನಾಟ್ಯವು ಕೇವಲ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಗುಂಪು ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರೆ, ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುವ ಸಿನಿಮಾ ಕುಣಿತಕ್ಕೂ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ವಿಭಿನ್ನತೆ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ, ಕಥೆ, ಪ್ರಸಂಗ, ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಾಗ ಅದು ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನ ವಾಗ್ದಾನದಂತೆ.

ವಿಭಿನ್ನ ತಾಳಗಳ ಅಪರೂಪವೂ, ಅಪರಿಮಿತವೂ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಬದ್ಧವೂ ಆದ ಪಾದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಅಂಗಹಾರಗಳ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಹಸ್ತಚಲನೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಭಿನಯದ ಲೋಕ ಮಾಡಲಾದ ನೃತ್ಯ ರಚನೆಗಳು ಇಂದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ಲಾಸ್ಯವನ್ನು ಹುಡುಕ ಹೊರಟವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ರಸದೌತಣ ದೊರಕುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ.

ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಾಗಿರಲಿ, ಅದರ ಮೂಲೋದ್ದೇಶ ರಸಾಸ್ವಾದನೆ. ಬರೀಯ ಕುಣಿತದಿಂದ ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಭಾವೋನ್ಮೇಶಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವೀಯುವ ಯಾವುದಾದರೂ ಕುರುಹಿರಬೇಕು. ಹಾಗಿರಬೇಕಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳೂ, ಸನ್ನಿವೇಶವೂ, ಅಭಿನಯವೂ ಇರಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯಗಳಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸುತ್ತುಬಳಕೆಯ ಮಾತೂ ಸಖಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಾಗಿ, ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಗಾಗಿ.

ನಾಯಿಕಾ ಉಪಸಂಹಾರ

1. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಅಷ್ಟಾವಸ್ಥೆಗಳು ಮತ್ತು ಗುಣ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ವಿಂಗಡಣೆ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಇತರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವಂತೆ ವಿಂಗಡಿಸಿದ ನಾಯಿಕಾ -ಭೇದಗಳನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವಿವರಿಸಿ, ಭರತ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಮವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆ ಸಹಿತ ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

2. ಅಷ್ಟಾವಸ್ಥಾ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅತಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಭರತನು ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಅಷ್ಟನಾಯಿಕೆಯರು, ನಾಯಿಕಾ ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇವು ನಾಯಿಕಾ ವಿಧವಲ್ಲ. ಭರತನ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಗ್ರಂಥ ಕರ್ತರು, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನೇಕ ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಈ ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟ ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಬಹುದು. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಯಾವ ನಾಯಿಕಾ ವಿಧವನ್ನು ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಯಿಕಾ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾಹಿತಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

3 ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನದಲ್ಲಿ "ಪ್ರತಿನಾಯಿಕಾ" ವಿಧವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿ, ಅದೇ ಲಕ್ಷಣದ "ಸಪತ್ನಿ"ವಿಧ, ವಾಗ್ಭಟ II ಕಾವ್ಯನುಶಾಸನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ನಾಯಿಕೆಯರು ಒಂದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದು, ವಿಪುಲಂಭಾ ಶೃಂಗಾರದಷ್ಟೆ ವಿರಹಕ್ಕೆ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಉದ್ಧಿಪಕ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸೂಕ್ತರೆನಿಸುವರು.

4 ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕಾ ವಿಶೇಷನಾದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಲು, ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಹೊರತಾಗಿ ಅಗ್ನಿಪುರಾಣ, ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ರುದ್ರಭಟ್ಟನ ಶೃಂಗಾರ ತಿಲಕ, ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ, ಭೋಜನ ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣ ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶ, ವಾಗ್ಭಟನ ವಾಗ್ಭಟಾಲಂಕಾರ, ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ, ರಾಮಚಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಗುಣಚಂದ್ರರ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ, ಶಾರದಾತನಯರ ಭಾವಪ್ರಕಾಶ, ಭಾನುದತ್ತನ ರಸಮಂಜರಿ, ವಿದ್ಯಾನಾಥರ ಪ್ರತಾಪರುದ್ರೀಯ ಯಶೋಭೂಷಣ, ವಿಶ್ವನಾಥನ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ ರೂಪಾ ಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರ ಉಜ್ವಲ ನೀಲವಾಣಿಯಿಂದ ನಾಯಿಕೆಯ ವಿವಿಧ ಭೇದಗಳ ಹೆಸರು ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದು, ಪ್ರಾಪ್ತನಾಗುವ ಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ನಾಯಿಕೆ ಮೂಲವಾಗಿ

ಸ್ವೀಯಾ, ಅನ್ಯ (ಪರಕೀಯ) ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂದು ಸರ್ವ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಮೋದಿಸಿದ್ದು, ಸ್ವೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಎಂಬ ಉಪವಿಧಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧಾ ಒಂದು ವಿಧ. ಮಧ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭಾಳನ್ನು ಧೀರ, ಅಧೀರ, ಧೀರಾ ಧೀರ ಎಂದು ಉಪವಿಂಗಡಣೆ ಮಾಡಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೇ ಜೇಷ್ಠ ಹಾಗೂ ಕನಿಷ್ಠಾ ವಿಧಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಪರಕೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪರೂಢೆ ಹಾಗೂ ಕನ್ಯಕ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧ. ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧ.

ನಾಯಿಕಾ

- ಸ್ವೀಯಾ
  - ಮುಗ್ಧಾ (1)
  - ಮಧ್ಯ
    - ಧೀರ
      - ಜ್ಯೇಷ್ಠ
      - ಕನಿಷ್ಠ
    - ಅಧೀರಾ
      - ಜ್ಯೇಷ್ಠ
      - ಕನಿಷ್ಠ
    - ಧೀರಾಧೀರ
      - ಜ್ಯೇಷ್ಠ
      - ಕನಿಷ್ಠ
  - ಪ್ರಗಲ್ಭಾ
    - ಧೀರ
      - ಜ್ಯೇಷ್ಠ
      - ಕನಿಷ್ಠ
    - ಅಧೀರಾ
      - ಜ್ಯೇಷ್ಠ
      - ಕನಿಷ್ಠ
    - ಧೀರಾಧೀರ
      - ಜ್ಯೇಷ್ಠ
      - ಕನಿಷ್ಠ
- ಅನ್ಯಾ
  - ಪರೋಢೆ
  - ಕನ್ಯಕೆ

ಹೀಗೆ 16ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸರಸಜ್ಜಾ ಎಂಬ ಎಂಬ ಅವಸ್ಥಭೇದಗಳಾಗಿ 16X8=128ಅವಸ್ಥೆಗಳು. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬಳಿಗೂ ಉತ್ತಮ, ಮಾಧ್ಯಮ, ಜನ್ಯ ಎಂಬ ಮೂರು ಅವಸ್ಥೆಗಳಾಗಿ 128X3 ಅಂದರೆ 384 ನಾಯಿಕಾ ಬಗೆಗೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಈ ಗುಣಿಕಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲರೂ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂಲ ವಿಭಾಗವನ್ನು ತಳಹದಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸದಾಗಿ ನೃತ್ಯನುಗುಣವಾದ ನಾಯಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಗ್ರಂಥ ಕರ್ತರ ಮೂಲಕ ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಹೊಸ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಈ 'ನಾಯಿಕಾ ನಿರೂಪಣ'ದ ಅಧ್ಯಾಯ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ.

5. ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮಿಯ ಮೂಲಕ ವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕಾ ನಿರೂಪಣವಾಗುವಂತೆ, ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಪೂರ್ವ ಅಂಗಗಳಾದ ಕನ್ನಡದ ಭಾವಗೀತೆಗಳು, ಮೀರಾ ಭಜನೆಗಳು, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ ವಚನಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು, ನಾಯಿಕಾ ನಿರೂಪಣಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವು, ಮೂಲ ರಸಧಾತುವಾಗಿ, ನಾಯಿಕಾ ನಾಯಿಕಾರ ನಡುವಿನ ಪ್ರಣಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಭಾವವನ್ನು ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ಮೈಸೂರಿನ ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಮಾತೆ'ಯಿಂದ ಆಯ್ದ ಭಾವಗೀತೆ,"ನನ್ನವಳು ನನ್ನೆದೆಯ ಹೊನ್ನಾಡನಾಳುವವಳು"ವಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಕೀಯಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾಳಾ ಪರಿಚಯವಿದೆ. "ಒಬ್ಬಳೇ ಮಗಳೆಂದು ನೀವೇಕೆ ಕೊರಗುವಿರಿ"ಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಕೀಯಾ ಮುಗ್ಧಾ ಅಥವಾ ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣಯವನಾಳಾ ವಿವರಣೆ ನಾಯಕನೇ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಭಾವಗೀತೆಯ ಭಾಷೆಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಭಾವುಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದರಿಂದ ಶೃಂಗಾರಾವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿನಯ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗೆಲ್ಲಬಹುದು.

ಇನ್ನು ಮೀರಾಭಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ"ಮೇರೆ ತೂ ಗಿರಿಧರ್ ಗೋಪಾಲ್" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನೇ ನಾಯಕ. ನಾಯಿಕೆಯು ಭಕ್ತಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಗೀತೆ ಯಾವ "ಜೋಗಿ ಮತ್ ಜಾ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಾಯಕಿ ಮೆರೆದಿದ್ದಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಮೀರಾ ಬಜನೆಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ರೂಪದ ಶೃಂಗಾರ ಪೂರಿತ, ಭಕ್ತಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಉತ್ತಮಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದು.

ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯವರು ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನನ್ನು ನಾಯಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಂಡು, ವಿವಿಧಾವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ-ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವನ್ನು ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರಿರುತ್ತಾರೆ.

ಈ ರೀತಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪೋಷಿತ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸರಳವಾದ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ತಗುಲುವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರಚನೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸವಾಹಿನಿ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿವಂತೆ ಮಾಡಲು ಸುಲಭ ಮಾರ್ಗವಾಗಿದೆ.

6 ನಾಯಿಕೆಯ ವಿಧಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆ ವಿಧಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ, ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಾಭಿನಯ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಿಕಾ ವಿಧ ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತೀ ಸೂಕ್ಷ್ಮದ ಚಾತುರ್ಯ.

ಉದಾ:-ನಾಟುಕುರುಂಜಿ ರಾಗದ, ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್‌ರವರ 'ವರ್ಣಂ', "ಸಾಮೀ ನಾನ್ ಎಂದನ್ ಅಡಿಮೈ ಎನ್ರು ಉಲಗ ಮೆಲ್ಲಾ ಅರಿಯುಮೆ"

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ, ಭಕ್ತಿ ಭಾವ ತುಂಬಿ, ಕಲಾವಿದರು ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಪರಮೇಶ್ವರನ ಭಕ್ತೆ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ, ವರ್ಣಂನ ಕೊನೆಯ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ

"ನೀ ವರಂ ತರವುಡನ್ ವಿರೈಂದು ॥ ವಾ; ಮೈಯನ್ನುಬ್ಗೊಂಡು॥
ನಿನ್ನಂದುನಾಳ್ ಮುಳುಂದುಂ ತಾನ್‌ವಿನ್ನೈವಿಲಾಲ್ ಕಾಣ್
ಉರುಂಗಿಲಾಳ್ ಉಣವರುಂದಿಲಾಳ್ ತಿರುಪ್ಪಿಯರೈ॥
ಸೊಲ್ಲಿ ಸೊಲ್ಲಿ ಪುಲಂಬುವಾಳ್ ತನಿಮೈ ತನಿಲೇ। ಕಲಕಲವೆನ ನಗೈತ್ತಿಡು ಮಿನಳಿನ್ ವಿಹರಂ॥
ತಣಿಯಾ ಅರುಳ್ ನೀ ಪುರಿಯಾ ವಿಡಲೇ। ಮೋಸಂ ವರುಂ ಪಾಸಮುಡನ್ ವಂದರುಳ್॥
ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು

"ನೀನು (ಈಶ್ವರನು) ವರವನ್ನು ನೀಡಲು ಒಡನೇ, ಬಾ, ನಿಜ ಪೇಮವಿರಸಿ" ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾ (ನಿನ್ನನ್ನು) ದಿನವಿಡೀ ತನ್ನ ಸ್ಮರಣೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು 'ಮುಚ್ಚತ್ತಿಲ್ಲ./ (ನಿದ್ರಿಸಿಲ್ಲ", ಆಹಾರ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ನಿನ್ನ ದಿವ್ಯ ನಾಮಗಳನ್ನೇ ಹೇಳಿ ಹೇಳಿ ಪರಿತಪಿಸುವಳು, ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಕಲಕಲವೆಂದು ಹುಚ್ಚಾಗಿ ನಗುವ ಇವಳ ವಿರಹ ವೇದನೆಯನ್ನು ಶಾಂತಗೊಳಿಸಿ ಅನುಗ್ರಹ ಮಾಡದಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಮೋಸವಾದೀತು, ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಬಂದು ಅನುಗ್ರಹಿಸು " ಎಂದಿದ್ದಾಳೆ. ನಾಯಕೆಯು ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಓರ್ವ ಉತ್ತಮಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಕೆ ಹೊರತು ನಾಯಕಿಯು ವಿರಹವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಉತ್ತಮಾ ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆ ಹೊರತು ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಂತಾಯಿತು.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞೆ ಪದಂ, ಕೇದಾರಗಳ ರಾಗ-ಆದಿತಾಳದ, "ರಮ್ಮನನೇ ಸಮ್ಮಖಾನ ರಾಯಭಾರ ಮುಲೇಲೇ"ಯಲ್ಲಿ, ನಾಯಕೆ ಗರ್ವಿತೆಯಾಗಿ ಸುಖಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ತನ್ನತ್ತ ಬಂದೂ ದೂರವಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ನಾಯಕನು, ನಾಯಕೆಯಲ್ಲಿಗೆ ಬಾರದಿರಲು ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವೇಕೆ? ಸಂಕೋಚವೇಕೆ? ದೊಡ್ಡ ಸ್ಥಿತಿಯೇಕೆ? ಎಂದು ಪ್ರಶಿಸುವಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗರ್ವಿತಾ' ನಾಯಿಕಾ ಎನಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನು ಬಂದು ಕಾದು ನಿಂತು, ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತಾಯಿತೋ ಏನೋ ಎಂದು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತಾ 'ನೈಪುಣ್ಯಗರ್ವಿತಾಳಾದರೆ,

ಮೂರನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನು ಸರಿಯಾದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಾರದೆ, ತಡವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ "ಇದು ಸಮಯವಲ್ಲೆಂದು" ಹೇಳುತ್ತಾ, ತನಗೆ ನಾಯಕನ ಮೇಲಿರುವ ಅಧಿಕಾರದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತಾಳಾಗಿ ಮೆರೆದಿದ್ದಾಳೆ.

ನಾಲ್ಕನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ

"ರಾಮರೋ ತಾನೆನ್ನಡು। ರಾಲೇದೋ ಪೋಲೇದೊ।

ಕಾಮಕೇಳಿನಿನನ್ನು। ಗತಿಯಲೇದೋ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಹಿಂದೆಯೇ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಅನುರಕ್ತಳಾಗಿರುವ ಕಾರಣ 'ಪ್ರೌಢ' ನಾಯಿಕಾ ಎನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ

"ಏಮೋನೇನಂದಾಕಾ। ಯೆದುರುಗಾರಾವತಿನೋ।।

ಮಾ ಮುವ್ವೆಗೋಪಾಲುಡು ನಾ। ಮನಸು ಶೋಧಿಂಚನೇಮು।

ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಒರ್ವೆ "ಸಾಮಾನ್ಯೆ" ಎಂಬುದರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಿಚಯ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪದ ಪದಗಳಿಗೂ ಅರ್ಥ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ನಾಯಿಕೆಯ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

7 ಭರತನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟ ನಾಯಕೆಯರ ಅಷ್ಟಾವಸ್ಥೆಗಳು, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದ ನಾಯಕೆಯರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಯಕಾ ವಿಧಗಳು "ಶಂಗಾರ ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಬದಲಾಗುವಂತೆ ಬದಲಾಗದೆ ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ನಾಯಕಾ ವಿಧವು ಆಕೆಯ ಗುಣಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದು ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಂಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ 'ಉತ್ತಮ

ಪ್ರಗಲ್ಭ' ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯಸುವುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಾವಸ್ಥೆಗಳು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಬದಲಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಉದಾ:- ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿಪಿಳ್ಳೆ ರಚಿತ ಪದವರ್ಣಂ, ನವರಾಗಮಾಲಿಕೆ ಆದಿತಾಳದ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ "ಸ್ವಾಮಿಯ್ಕೆ ಅಳೈತ್ತೋಡಿ ವಾ ಸಖಿಯ್ಕೇ ಎನ್‌ದನ್/"ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯು ಭಾವೋದ್ರೇಕದಿಂದ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾ, ತನ್ನ ಸಖಿಯ ಮೂಲಕ, ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಭಿಸಾರಿಕಾವಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಆತನನ್ನು ಬಿಪ್ಪುವ ಸಂಚಾರೀ ಭಾವಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು.

ಮುಂದೆ ಮೋಹನ ರಾಗದಲ್ಲಿ "ಪಾಮಲೈ ಶೂಡಿ ಮೋಹನ/ಪಾದಂ ಪಣಿವೇ/ನಾನ್ ಬರುವ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿ ಸ್ವಾದೀನ ಪತಿಕಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು, ನಾಯಕಾಗಮನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅನುರಾಗದಿಂದ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ, ವಾಡ್‌ಪುಷ್ಪ ಮಾಲೆಯನ್ನೇ ಆತನ ಪಾದಗಳಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸುವುದು.

ನಂತರ ವಸಂತ ರಾಗದಲ್ಲಿ "ತಾಮದಂ ಏನೋ ವಸಂತಾ ಮೃತಂ ವೀಶು ವೇಳೆ"ಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಕಾಮೋದ್ರೇಕದಲ್ಲಿ ಸೊರಗಿ, ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ವಸಂತ ಆವರಿಸಿದ್ದರು, ನಾಯಕನು ತನ್ನತ್ತ ಬಾರದೆ, ಪುಷ್ಪದಿಂದ ಪುಷ್ಪಕ್ಕೆ ಹಾರುವ ದುಂಬಿಯಂತೆ, ಮತ್ತೆಲ್ಲೋ ಹೋದ ಕಲ್ಪನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಯಕಿ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಂ ಎರಡನೇ ಹಂತದ ಎತ್ತುಗಡೆಸ್ವರ-ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕಾವಸ್ಥೆ ಮತ್ತೇ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವೇರಿ ರಾಗದ ಮೊದಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ "ಪೊನ್ನಾರ್ ವಡೀವಳಗಿಲ್॥ ತನ್ನೈ ಮರಂದಾ ನೋಡಿ", ಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮೋಹಿತಳಾದ ನಾಯಕನನ್ನು ನೆನೆದು ಉತ್ತಮಾ ಖಂಡಿತಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದಾಳೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತಮ ಖಂಡಿತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾವಸ್ಥೆಯ ಛಾಯೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ನಾಯಿಕೆಯ ವಿಧ ಒಂದೇ ಆದರು, ವರ್ಣಂಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ, ಸಂಚಾರೀ ಭಾವಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಕ್ರಮ. ವರ್ಣಂಗಳ ಭಾವ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಇದುವೇ ದಾರಿ.

ಆದರೆ ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕಾವಸ್ಥೆ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವೂ, ನಾಯಿಕಾ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಾಯಕಾ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಇಂತಹ ವೈವಿಧ್ಯೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಾಯ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂ "ಇಂದೆಂದು ವಚ್ಚಿತಿವಿರಾ"ದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ-ಪ್ರೌಢ-ಧೀರಾನಾಯಕಿ ಖಂಡಿತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ರಚನೆ "ಏಮೋ ತೆಲಿಯಾದು"ವಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಯಾ-ಮಧ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆ ಪ್ರೋಷಿತ ಪತಿಕಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ. ಸ್ವಾತೀ ತಿರುನಾಳರ ರಚನೆ"ಪನಿಮದಿಮುಖಿ ಬಾಲೆ"ಯಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯಾ-ಪ್ರೌಢಾ ನಾಯಿಕೆ ವಿರಹೋತ್ಕಾಂಠಿತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞರ ಮತ್ತೊಂದು ರಚನೆ "ಎಂತ ಚಕ್ಕನೀವಾದೆ"ಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಯಾ-ಮಧ್ಯ-ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತಾಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಜಾವಳಿಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಕುಗ್ಗಿ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಸಾಮಾನ್ಯ' ನಾಯಿಕೆಯ ವಿವಿಧ ಬಗ್ಗೆಗಳು, ವಿವಿಧಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಂಡರೆ, ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢೆಯೂ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯೂ ಆದ ರಾಧೆಯ ಚಿತ್ರಣವಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ 'ನಾಯಿಕಾ' ವಿಧವನ್ನು'ಮತ್ತು 'ಶೃಂಗಾರವಾಸ್ಥೆಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ, ನಾಯಿಕಾ ನಿರೂಪಣದ ಅಧ್ಯಾಯ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೭

ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರಗಳು

꣑ ꢂꢤ꣄ꢫꢵꢫ

[illegible]

[illegible]

ಭರತ ಮುನಿಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ವಿಧವಾದ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ, ನಾಯಕಿಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಲಾವಣ್ಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಮೂರು ಪ್ರಮುಖ ವಿಂಗಡಣೆ ಅಂದರೆ ಅಂಗಜ (ದೈಹಿಕವಾಗಿ), ಅಯತ್ನಜ (ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ), ಸ್ವಭಾವಜ (ಒಬ್ಬಾಕೆಯ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ) ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಅಂಗಜ :- ಹಾವ, ಭಾವ ಹಾಗೂ ಹೇಲಾ

ಅಯತ್ನಜ :- ಶೋಭಾ, ಕಾಂತಿ, ದೀಪ್ತಿ, ಮಾಧುರ್ಯ, ಪ್ರಗಲ್ಭತಾ, ಔದಾರ್ಯ, ಧೈರ್ಯ

ಸ್ವಭಾವಜ :- ಲೀಲಾ, ವಿಲಾಸ, ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ, ವಿಭ್ರಮ, ಕಿಲಕಿಂಚಿತ್, ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ, ಕುಟ್ಟಮಿತ, ಬಿಬ್ಬೋಕ, ಲಲಿತ ಹಾಗೂ ವಿಹೃತ.

ಇದೇ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ದಶರೂಪಕ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣವು ನಾಯಿಕೆಯ ಸತ್ವಜವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳಾದ ಇಪ್ಪತ್ತು ವಿಧಗಳನ್ನು, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಭೋಜನು ತನ್ನ ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣದಲ್ಲಿ ಏಳು ಅಯತ್ನಜ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು, ಮೂರು ಅಂಗಜಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಲಾ - ಹಾವಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ - ಪುರುಷರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವಭಾವಜದ ಗುಂಪಿಗೆ 'ಕ್ರೀಡಿತ' ಹಾಗೂ 'ಕೇಲಿ'ಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾ, ನಾಯಿಕೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಲಾವಣ್ಯಗಳನ್ನು 'ಏಕಸ್ತ್ರೀಣಮ್ ವಿಲಾಸಾ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. 'ಕ್ರೀಡಿತ' ಎನ್ನುವುದು ಬಾಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಯೌವ್ವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಕ್ರೀಡಾ ಮನೋಭಾವ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ, 'ಕೇಲಿ' ಎನ್ನುವುದು ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಒಡನಾಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ.

ಹೇಮಚಂದ್ರ, ರಾಮಚಂದ್ರ - ಗುಣಚಂದ್ರರೊಂದಿಗೆ, ಶಾರದಾತನಯರೂ ಕೂಡ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾರದಾತನಯನು 'ಸಾತ್ವಿಕ' ಎಂಬ ಪದದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕದಲ್ಲಿ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸುವುದನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವುದೆಂದರೆ, ಮೂರು ಅಂಗಜಗಳು ಹಾಗೂ ಏಳು ಅಯತ್ನಜಗಳು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದರಿಂದ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಮಾನಸ ಯಾ ಸಾತ್ವಿಕಾ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ, 'ಸ್ವಭಾವಜ' ಎನ್ನುವುದು ಶಾರೀರಿಕವಾಗಿ ಚಿಮ್ಮುವ ಪ್ರಕೃತಿಯಾದ್ದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಶರೀರ ಎನ್ನುವುದು ಉಚಿತ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರೀಡಿತ ಹಾಗೂ ಕೇಲಿಯು ಶರೀರಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದು ಎಂದು ಭೋಜನು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಶಾರದಾತನಯನು ಸಮರ್ಥಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಭಾನುದತ್ತನು, ಭರತನ ನಿರೂಪಣೆಯಂತೆ ಸ್ವಭಾವಜ - ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಹಾವ ಎಂಬ ಸಹಜ ನಾಮದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ, ಇದನ್ನು ನಾಯಿಕೆಯ ಅನನ್ಯ ಅಂಗ - ಚಲನ -ವಲನಗಳೆಂದು ಹೇಳಿ, ಹಾವ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೂರು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಲೀಲಾ, ವಿಲಾಸ, ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ, ವಿಭ್ರಮ ಹಾಗೂ ಲಲಿತ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಪ್ರಕಾರ 'ಶರೀರ' ಎನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ', 'ಕುಟ್ಟಮಿತ', 'ಬಿಬ್ಬೋಕ' ಹಾಗೂ ವಿಕೃತ ಎನ್ನುವುದು 'ಅಂತರ' ಅಂದರೆ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದರಿಂದ 'ಕಿಲಕಿಂಚಿತ' ಎನ್ನುವುದು ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದು.

ವಿದ್ಯಾನಾಥನು ತನ್ನ ಪ್ರತಾಪರುದ್ರ - ಯಶೋಭೂಷಣದಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲಾ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಶೃಂಗಾರ - ಚೇಷ್ಟೆ ಯಾ ಲಾವಣ್ಯವಾದ ಪ್ರೇಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಚಲನಗಳೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಶೋಭ, ಕಲತಿ, ದೀಪ್ತಿ, ಔದಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯವನ್ನು ತಳ್ಳಿ ಹಾಕಿ, ಕುತೂಹಲ, ಚಕಿತ ಹಾಗೂ ಹಾಸವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸಿಂಘಭೂಪಾಲನು, ಶಾರದಾತನಯನು ವಿಂಗಡಿಸಿರುವಂತೆ 20 ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ತಜ (ಮಾನಸಿಕ ಚಾಂಚಲ್ಯತೆ) ಗಾತ್ರಜ (ದೈಹಿಕ ಚಲನೆ), ಅಂಗಜ ಹಾಗೂ ಅಯತ್ನಜವನ್ನು ಚಿತ್ತಜ ಎಂದೂ, ಸ್ವಭಾವಜವನ್ನು ಗಾತ್ರಜ ಎಂದೂ ತಿಳಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ವಿಶ್ವನಾಥನು ಭರತನು ನೀಡಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೂರು ರೀತಿಯ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಉಳಿದಂತೆ ಎಂಟು ಹೊಸ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವು ಮದ, ತಪನ, ಮೌಗ್ಧ, ವಿಕ್ಷೇಪ, ಕುತೂಹಲ, ಹಸಿತ, ಚಕಿತ ಹಾಗೂ ಕೇಲಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಲ್ಕನ್ನು ಭೋಜ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯಾನಾಥರು ಆಗಲೇ ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದರು. ಭೋಜನು ಕೇಲಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ, ವಿದ್ಯಾನಾಥನು ಕುತೂಹಲ, ಚಕಿತ ಹಾಗೂ ಹಾಸವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮದ ಎನ್ನುವುದು ಯೌವ್ವನ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಬಂದ ಅಲಂಕಾರ - ಜಂಭ. ತಪನದಲ್ಲಿ ವಿರಹದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಿಕೆಯು - ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂಧಿಸಲು ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ. ಮೌಗ್ಧದಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ಮೊಂಡತನ. ವಿಕ್ಷೇಪ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವ ಕಾರಣವೂ ಇಲ್ಲದೆ, ತಲೆಗೆದರಿಕೊಂಡು, ನಾಯಕನು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿರುವಾಗ ಯಾವುದೋ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಹೇಳುವುದು. ಕುತೂಹಲದಲ್ಲಿ, ಯಾವದೇ ಸೌಂದರ್ಯಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಾಣುವ ಔತ್ಸುಕ್ಯ. ಹಸಿತ ಎನ್ನುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕ ನಗು - ಹಾಸ್ಯ, ಯೌವ್ವನದ ಚೆಲುವು. ಚಕಿತದಲ್ಲಿ ವಿನಾಕಾರಣ ಆಶ್ಚರ್ಯಗೊಂಡು, ಹೆದರುವ ಪ್ರಸಂಗ. 'ಕೇಲಿ'ಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ - ನಾಯಕಿಯರು ಆಟ - ಚೆಲ್ಲಾಟಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ರೂಪಾ ಗೋಸ್ವಾಮಿ ತನ್ನ ಉಜ್ವಲ - ನೀಲಮಣಿಯಲ್ಲಿ, ಪಾರಂಪರಿಕ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನೇ ಅಂಗೀಕರಿಸಿ, ಮಾಡಿರುವ ಒಂದೇ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದರೆ, 'ವಿಹೃತ'ದ ಬದಲಾಗಿ 'ವಿಕೃತ'ವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ, ಹೊಸ ವಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ನೀಡಿರುತ್ತಾರೆ. 'ವಿಕೃತ' ಎಂದರೆ ನಾಯಿಕೆಯು ಮಿತಭಾಷಿಯಾಗಿ, ಅಸಮಾಧಾನಗೊಂಡವಳಂತೆ ಮಾನವತಿಯಾಗಿ, ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚಿನವಳಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಭರತನ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮೌಗ್ಧ ಹಾಗೂ ಚಕಿತವನ್ನು ರೂಪಾ ಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರು ಕೈಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.

ಕೇಶವಮಿತ್ರರು ಅಲಂಕಾರ - ಶೇಖರದ ಕರ್ತೃಗಳಾಗಿ, ಈ ಕೆಳಗಿನ ಹದಿನಾರು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು 'ಹಾವ', ವಿಚಿತ್ತಿ, ಬಿಬ್ಬೋಕ, ಕಿಲಕಿಂಚಿತ, ವಿಭ್ರಮ, ಲೀಲಾ, ವಿಲಾಸ, ಹಾವ, ವಿಕ್ಷೇಪ, ವಿಕೃತ, ಮದ, ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ, ಕುಟ್ಟಮಿತಾ, ಮೌಗ್ಧ್ಯ, ತಪನ ಹಾಗೂ ಲಲಿತ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಲಂಕಾರಿಕಗಳು ವಿಶ್ವನಾಥನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ - 28 ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಕೃತ ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ವಿಹೃತ ಎಂಬುದನ್ನು ರೂಪಾ ಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ.ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬರಹಗಾರರು - ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು, 'ಅನುಭಾವ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟು ಉದಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾವನೆಗಳ ಎಲ್ಲೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುವ ಸಾತ್ವಿಕ - ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿಗೇ ಅನುಮೋದಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ನಾಯಕ - ಪುರುಷರಲ್ಲೂ ಈ ಅಂಶಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು, ಇತರೆ ಗ್ರಂಥಕರ್ತೃಗಳ ವಿಶ್ವಾಸ. ಈಗಾಗಲೇ ಭೋಜನು, ಹೇಲಾ ಹಾಗೂ ಹಾವಗಳು - ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅಂಶ ಎಂದಿರುವುದನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದೇವೆ. ಭಾನುದತ್ತನು ನೀಡಿರುವ ಹತ್ತು ಹಾವಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತ್ರ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟು, ಉಳಿದ ಬಿಬ್ಬೋಕ, ವಿಲಾಸ, ವಿಚ್ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ವಿಭ್ರಮ ಎನ್ನುವುದು ಪುರುಷರಲ್ಲೂ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ, ವಿಶ್ವನಾಥರ ಪ್ರಕಾರ - ಮೂರು ಅಂಗಜ, ಏಳು ಅಯತ್ನಜಗಳು ಸ್ತ್ರೀ - ಪುರುಷರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಇದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ಇಪ್ಪತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಪುರುಷನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ.

ನಾಯಿಕೆಯ ಅಲಂಕಾರ ಹಾಗೂ ಹಾವ

ಭರತನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕ ಅಥವಾ ಸತ್ವಜ ಅಲಂಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾವ ಅಂದರೆ ಯೌವ್ವನೆಯ ಪ್ರಣಯಾಸಕ್ತ ಚಲನವಲನಗಳಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಕಲನಗಳು ಹಾಗೂ ವ್ಯವಕಲನಗಳು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಂದದಾನ, ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದರೆ, ರಸಲೀನನು ಮೂವತ್ತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದನು. ಸಹಜವಾಗಿ, ಈ ಕೆಳಗಿನ 33 ಅಲಂಕಾರಗಳು ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿದೆ.

1) ಭಾವ	2) ಹಾವ	3) ಹೇಲಾ	4) ಶೋಭಾ	5) ಕಾಂತಿ
6) ದೀಪ್ತಿ	7)ಮಾಧುರ್ಯ	8) ಪ್ರಗಲ್ಭಿತಾ	9) ಔದಾರ್ಯ	10) ಧೈರ್ಯ
11) ಲೀಲಾ	12) ವಿಲಾಸ	13) ವಿಚಿತ್ತಿ	14) ವಿಭ್ರಮ	15)ಕಿಲಕಿಂಚಿತ
16) ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ		17) ಕುಟ್ಟಮಿತಾ	18) ಬಿಬ್ಬೋಕ	19) ಲಲಿತಾ
20) ವಿಹೃತ / ವಿಕೃತ		21) ಮದ	22) ತಪನ	23) ಮೌಗ್ಧ್ಯ
24) ವಿಕ್ಷೇಪ	25) ಕುತೂಹಲ	26) ಹಸಿತ	27) ಚಕಿತ	28) ಕೇಲಿ
29) ಕ್ರೀಡಿತ	30) ರತಿ	31) ಬೋಧ/ ಬೋಧಕ		
32) ಉದ್ದೀಪನ / ಉದ್ದೀಪಕ		33) ಆಹಾರ್ಯ		

ಈ ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟ ಬಗೆಯನ್ನು 'ಅಲಂಕಾರ' ಯಾ 'ಹಾವ'ದ ಗುಂಪಿಗೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ಮುನ್ನ, ಈ ವಿಚಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಶೋಧನೆ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. 'ಅಲಂಕಾರ' ಎನ್ನುವ ಪದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಭರಣ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ನಾಯಿಕೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಧಿಸುವ ಒಂದು ಸೂಕ್ತಿ. ಹಾಗೆಯೇ, 'ಹಾವ' ಎನ್ನುವ ಪದ 'ಶೃಂಗಾರ - ಚೇಷ್ಟೆ' ಅಷ್ಟೇ. ಚಲನ ಸೌಲಭ್ಯ ಲಾಲಿತ್ಯಗಳಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವು ಜಾಗೃತವಾದದ್ದೂ ಆಗಿರಬಹುದು.

ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲದೆಯೂ ಆಗಿ, ನಾಯಿಕೆಯು ನಾಯಕನ ಪ್ರಣಯಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ವರ್ಧಿಸುವಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಆಕೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಂಗವೂ ಆಗಿದೆ.

ಈ ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವಿಂಗಡಣೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಅಲಂಕಾರ' ಹಾಗೂ 'ಹಾವ'ಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದೆ.

ಅ) ಶರೀರ ಅಲಂಕಾರಗಳು	-	ರೂಪದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ
ಆ) ಮನಸಾ ಅಲಂಕಾರಗಳು	-	ಗುಣದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ
ಇ) ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವಗಳು	-	ಸ್ವಇಚ್ಛೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ನಾಯಿಕೆಯ ಚಲನವಲನಗಳು
ಈ) ಅಯತ್ನಜ ಹಾವಗಳು	-	ಜಾಗೃತವಾದ ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಯ ಚಲನೆಗಳು

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ನಾಯಿಕೆಯ ಶೃಂಗಾರದ ಒಂದು ಅಂಗವಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ, 'ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆ' ಎಂದೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾದ 'ಹಾವ'ವನ್ನು ನಾಯಕನ ಗೈರುಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದರೆ ಅವು ನಿರರ್ಥಕವಾಗಬಹುದು.

1) ಭಾವ - ಎನ್ನುವುದು ಅಲಂಕಾರವೂ ಅಲ್ಲ ಹಾವವೂ ಅಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಇದು ನಾಯಿಕೆಯ ಗುಣವನ್ನಾಗಲಿ, ಚೇಷ್ಟೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

2-3) ಹಾವ ಹಾಗೂ ಹೇಲ - ಇವೆರಡೂ ನಾಯಿಕೆಯ ಸಂಭೋಗ ಅಭಿಲಾಷೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾವ ಒಂದು ವಿಭಾಗ ಎನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಹೇಲಾವನ್ನು ಅಯತ್ನಜ ಹಾವ ಎನ್ನಬಹುದು.

4-7) ಶೋಭಾ, ಕಾಂತಿ, ದೀಪ್ತಿ ಹಾಗೂ ಮಾಧುರ್ಯವು - ಶರೀರಜ ಅಲಂಕಾರಗಳು.

8-10) ಪ್ರಗಲ್ಭಿತಾ, ಔದಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಧೈರ್ಯ : ಗುಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಮಾನಸಾಲಂಕಾರಗಳೆನಿಸಿವೆ.

11) ಲೀಲಾ - ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವ

12) ವಿಲಾಸ - ಅಯತ್ನಜ ಹಾವ

13) ವಿಚಿತ್ತಿ - ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಯಿಕೆಯ ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವವಾಗುತ್ತದೆ.

14-15) ವಿಭ್ರಮ ಹಾಗೂ ಕಿಲಕಿಂಚಿತ - ಅಪ್ರಯತ್ನಿತವಾದ್ದರಿಂದ ಅಯತ್ನಜ ಹಾವ ಎನಿಸಿದೆ.

16) ಮೊಟ್ಟಾಯಿತ್ - ಎನ್ನುವುದು ನಾಯಕನ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಹಾವ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

17-19) ಕುಟ್ಟಮಿತ, ಬಿಬ್ಬೋಕ ಹಾಗೂ ಲಲಿತ - ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವಗಳೆನಿಸಿವೆ.

20) ವಿಹೃತ - ಅಯತ್ನಜ ಹಾವವಾದರೆ ವಿಕೃತವನ್ನು ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಯಿಕೆಯು, ಮಾನವತಿಯಾಗಿ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಮಾತು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅಥವಾ ಅಸೂಯೆಪಟ್ಟರೆ, ಅದು ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನಿತವಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಹಾವ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

21-22) ಮದ ಹಾಗೂ ತಪನ - ಹಾವವೂ ಅಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರವೂ ಅಲ್ಲ.

23-24) ಮೌಗ್ಧ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಕ್ಷೇಪ - ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವಗಳಾಗಿವೆ.

25) ಕುತೂಹಲ- ಕುತೂಹಲವು ನಾಯಿಕೆಯ ಶೃಂಗಾರ - ರಸಚೇಷ್ಟೆಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ, ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅಲಂಕಾರವೂ ಅಲ್ಲ ಹಾವವೂ ಅಲ್ಲ.

26-27) ಹಸಿತ - ಚಕಿತ - ಅಪ್ರಯತ್ನಿತ ಚಲನೆಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅಯತ್ನಜ ಹಾವ ಎನಿಸಿದೆ.

28) ಕೇಲಿ - ವಿಶ್ವನಾಥನು ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ, ಪ್ರಗಲ್ಭಿತಾ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

29) ಕ್ರೀಡಿತ - ಭೋಜನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಂತೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಲ್ಯ ಕಿಶೋರ ಹಾಗೂ ಯೌವ್ವನದ ಚೇಷ್ಟೆಗಳೆಂದು ನಮೂದಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಹಾವ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

30) ರತಿ - ನಂದದಾನನ ಪ್ರಕಾರ ವಿರಹ ವೇದನೆಯ ನಾಯಕಿಯ ಸ್ಥಿತಿ.

31) ಬೋಧ, ಬೋಧಕ ಎನ್ನುವುದು - ವಿಚಾರ ಯಾ ಸಂದೇಶ ತಲುಪಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಹಾವ ಎಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

32) ಉದ್ದೀಪನ ಅಥವಾ ಉದ್ದೀಪಕಗಳನ್ನು ಹಾವ ಎಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಎಲ್ಲಾ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಹಾವಗಳು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

33) ಆಹಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಲೀಲಾ ಇದ್ದಂತೆಯೇ.

ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಾಜ - ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಂದರೆ ಪ್ರಣಯಾಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತಲೆಗೂದಲನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಯಾ ಇತರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸ್ತನವನ್ನೋ, ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನೋ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಎಂದಾಗುವುದನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಸ್ವಭಾವಜ ಹಾವ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಹಾವಗಳು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅ)	ಶರೀರ ಅಲಂಕಾರಗಳು	(4) -	ಶೋಭಾ, ಕಾಂತಿ, ದೀಪ್ತಿ ಹಾಗೂ ಮಾಧುರ್ಯ
ಆ)	ಮಾನಸ ಅಲಂಕಾರಗಳು	(3) -	ಪ್ರಗಲ್ಭಿತಾ, ಔದಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಧೈರ್ಯ
ಇ)	ಸ್ವಭಾವಜ - ಹಾವಗಳು	(8) -	ಲೀಲಾ, ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ, ಕುಟ್ಟಮಿತ, ಬಿಬ್ಬೋಕ, ಲಲಿತ, ಮೌಗ್ಧ, ವಿಕ್ಷೇಪ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಜ ಪ್ರದರ್ಶನ
ಈ)	ಅಯತ್ನಜ - ಹಾವಗಳು	(7)	ಹೇಲಾ, ವಿಲಾಸ, ವಿಭ್ರಮ, ಕಿಲಕಿಂಚಿತ

ವಿಹೃತ, ಹಸಿತ ಹಾಗೂ ಚಕಿತ

ಈ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಹಾವಗಳು ಅನುಭಾವಗಳೆಂದೂ, ಭಾವನೆಗಳ ಬಾಹ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂದೂ ಅನಿಸಿವೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳು ನಾಯಿಕೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಧಿಸಿ, ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ಆಲಂಬನ - ವಿಭಾವವಾದದ್ದನ್ನು ಉದ್ದೀಪನ - ವಿಭಾವ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಾವಗಳು, ನಾಯಿಕೆಯು ಅತೀ ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಾಗಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ಕಾಣುವಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಆಕೆಯ ಮನದ ಇಂಗಿತಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಡಿಸುತ್ತಾ, ಉದ್ದೀಪನ - ವಿಭಾವವೂ ಆಗುತ್ತಾ, ಅನುಭಾವಗಳೆಂದೂ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಯಿಕೆಯು, ಆಲಂಬನ - ವಿಭಾವವಾದಾಗ, ಆಕೆಯ ಹಾವವನ್ನು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವ ಎಂದು ತಿಳಿದು, ನಾಯಕನು ಆಲಂಬನ - ವಿಭಾವವಾಗಿ, ನಾಯಿಕೆಯ ಹಾವಗಳನ್ನು ಅನುಭಾವಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹಾವಗಳನ್ನು ನಾಯಿಕೆಗೇ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಕೆಲ ಬರಹಗಾರರು - ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ನಾಯಕನಲ್ಲಿಯೂ ಅಲಂಕಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಈ ಲೇಖಕರ ಪ್ರಕಾರ, ಅಲಂಕಾರಗಳು ನಾಯಿಕೆಗೇ ಸೂಕ್ತ ಎನ್ನುವ ಅಂಶವನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವಂತಿಲ್ಲ. ಓರ್ವ ನಾಯಕನ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಗುಣ ಎಂದರೆ 'ಆಕ್ರಮಣಿಕೆ' ಈ ಸ್ವಭಾವ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ - ಹಾವಗಳದ್ದೂ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ!

ಇನ್ನು ಮುಂದೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿ, ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಮತ್ತು ಹಸ್ತಾಭಿನಯದ ಪ್ರಭೇಧಗಳನ್ನೂ, ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಿಖರವಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ.

ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಸತ್ವಜವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಅಥವಾ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಆಲಂಬನಾಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶೋಧನೆ

1. ಭಾವ ಲಕ್ಷಣ :

"ನಿರ್ವಿಕಾರಾತ್ಮಕಾತ್ಸಸ್ತ್ವಾದ್ಭಾವಸ್ತತ್ರಾದ್ಯವಿಕ್ರಿಯಾ"

-ದಶರೂಪಕ ೨:೪೯-೫೦

ಸತ್ವದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ವಿಕ್ರಿಯೆ, ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವ ಭಾವ. ಇದು ಬಾಹ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ, ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ತವಿಕಾರಕ್ಕೆ ಅಖಿಲ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಆದರಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ "ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ". ಅಂದರೆ ನಾಯಕನ ನೆನಪು, ಉಪಸ್ಥಿತಿ, ನಾಯಕ ದರ್ಶನ ಇವುಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವವಾಗುವ ಚಿತ್ತ ವಿಕಾರ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲಾವಿದೆಯು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ - ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಭಾವಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪು ನೀಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಿಸಿದ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ

ಬದಲಾವಣೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. 'ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ'ಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಆಂಗಿಕ ವಿನಿಯೋಗ ಮುಂದುವರೆದರೂ, ಇಲ್ಲಿ ಭಾವವೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿಕಾರಾತ್ಮಕವಾದ ಸತ್ವದಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ವಿಕಾರವ 'ಭಾವ'. ಅದು ಒಳಗೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ 'ಹಾವ'ಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗುತ್ತವೆ.

2. ಹಾವ ಲಕ್ಷಣ :

ಹೇವಾಕಸಸ್ತು ಶೃಂಗಾರೋ ಹಾವೋऽಭ್ರೂವಿಕಾರಕೃತ್|

- ದಶರೂಪಕ ೨:೩೦

ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವವು ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಾಗ ಹಾವ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಭರತ ನಾಟ್ಯವು ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನೆ ಅಂದರೆ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಮುಖೇನವೇ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಅಂಗ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು ಭಾವವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ 'ಹಾವ'ದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚಲನಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

1. ಶಿರೋಭೇದ : ಸಮಂ - ಪ್ರಣಯಕೋಪ, ಅಧೋಮುಖಂ - ಲಜ್ಜೆ, ದುತಂ - ಪ್ರಣಯ ಪ್ರತಿಶೋಧನೆ, ಪರಿವಾಹಿತಂ - ಪ್ರಿಯಾನುಸರಣೆ.
2. ದೃಷ್ಟಿ ಭೇಧ : ಸಮಂ - ಪ್ರಿಯ ದರ್ಶನ, ಪ್ರಲೋಕಿತಂ - ಅತಿರೇಕದ ಪ್ರೇಮ, ನಿಮೀಲಿತಂ - ಪರವಶತೆ, ಅನುವೃತ್ತಂ - ಪ್ರಿಯಾಹ್ವಾನ, ಅವಲೋಕಿತಂ - ಲಜ್ಜೆ
3. ಗ್ರೀವಾಭೇದ : ಪರಿವರ್ತಿತಾ - ಶೃಂಗಾರದ ನಟನೆ
4. ಅಸಂಯುತ ಹಸ್ತ : ಪತಾಕ, ಮಯೂರ, ಅರ್ಧಚಂದ್ರ, ಮುಷ್ಠಿ, ಕಪಿತ್ಥ, ಸೂಚಿ, ಸರ್ಪಶಿರ, ಅಲಪದ್ಮ, ಚತುರ, ಮುಕುಳ, ತಾಮಚೂಡ ಇತ್ಯಾದಿ.
5. ಸಂಯುತ ಹಸ್ತ : ಕರ್ಕಟ, ಡೋಲ, ಉತ್ಸಂಗ, ಕೀಲಕ, ಅವಹಿತ್ಥ
6. ಪಾದ ಭೇದ : ಸ್ಥಾನಕ, ಸ್ವಸ್ತಿಕ
7. ಸ್ಥಾನಕ ಭೇದ : ಸಮಪಾದ
8. ಚಾರಿಭೇದ : ಚಲನ, ವೇಗಿನಿ
9. ಗತಿ ಭೇದ : ಹಂಸೀಗತಿ, ಮಯೂರಿ ಗತಿ
10. ಶಿರ : ಕರ್ಮ : ಅಕಂಪಿತ - ಪ್ರಶ್ನಾ ಭಾವ, ಪರಿವಾಹಿತ - ಶೃಂಗಾರ ಲೀಲೆ, ನಿಹಂಚಿತ - ಲಾಲಿತ್ಯ, ಅಧೋಗತ - ಲಜ್ಜೆ
11. ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ದೃಷ್ಟಿ : ಸ್ನಿಗ್ಧಾ, ಹೃಷ್ಟಾ, ದೀನಾ, ಕ್ರುದ್ಧಾ, ದೃಪ್ತಾ, ಭಯಾನ್ವಿತಾ, ಜಿಗುಪ್ಸಿತಾ, ವಿಸ್ಮಿತಾ

12. ಸಂಚಾರಿ ದೃಷ್ಟಿ : ಲಜ್ಜಾನ್ವಿತಾ - ಲಜ್ಜೆ, ಮುಕುಲ - ಸುಖದ ಅನುಭವ, ಲಲಿತಾ - ವಿಲಾಸದ ಅಭಿನಯ, ಅರ್ಧ ಮುಕುಳ - ಸುಖದ ಸ್ಪರ್ಶ, ಮದಿರ - ಚಂಚಲ ನೋಟ

13. ತಾರಾ ಕರ್ಮ : ವಿವರ್ತನ

14. ಪುಟ ಕರ್ಮ : ಸಮ

15. ಭ್ರೂ ಕರ್ಮ : ಉತ್ಕ್ಷೇಪ - ಪ್ರೇಮ ವಿಲಾಸ, ಕುಂಚಿತ - ಶೃಂಗಾರ ನಟನೆ, ರೇಚಿತ - ಸುಕುಮಾರ ನೃತ್ಯ

16. ಅಧರ ಕರ್ಮ : ಕಂಪನ, ವಿಸರ್ಗ, ಸಮುದ್ಗತ

17. ಮುಖ ರಾಗ : ಸ್ವಾಭಾವಿಕ, ಪ್ರಸನ್ನ

18. ಗ್ರೀವಾ ಭೇದ : ಸಮ, ಉನ್ನತ

19. ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ : ನಿರ್ಭುಗ್ನ - ಉಕ್ಕಿದ ಉತ್ಸಾಹ

20. ಊರು ಕರ್ಮ : ವಲನ - ಸ್ತ್ರೀ ಸಹಜ ನಡಿಗೆ

21. ಸ್ಥಾನಕಗಳು : ಆಯತ - ಅಭಿಲಾಷೆ, ಅವಹಿತ್ಥ - ಲಾವಣ್ಯ, ಅಶ್ವಕ್ರಾಂತ - ಒರಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು, ಮತ - ಅಭಿಲಾಷೆಯಿಂದ ನೋಡುವಾಗ, ಮೋಠಿತ ಹಾಗೂ ವಿನಿವರ್ತಿತ.

3. ಹೇಲಾ ಲಕ್ಷಣ :

ಸ ಏವ ಹೇಲಾ ಸುವ್ಯಕ್ತ ಶೃಂಗಾರ ರಸಸೂಚಿತಾ|

- ದಶರೂಪಕ ೨:೩೧-೩೩

'ಹಾವ'ದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ, ಶೃಂಗಾರ ಅಂಗಜಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತಷ್ಟೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹಾಗೂ ನಿಖರವಾಗಿ, ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದರೆ ಅದೇ 'ಹೇಲಾ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಕಾರಗಳಿಂದ ಸುವ್ಯಕ್ತ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ 'ಹಾವ'ವೇ 'ಹೇಲಾ'. ಹಾವದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಚಲನಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಮನೋಧರ್ಮದ ಮುಖಾಂತರ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸೂಚಿತವಾಗುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಆಂಗಿಕ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಹೀಗಿವೆ

1. ಶಿರೋಭೇದ : ಪರಿವಾಹಿತಂ - ಪ್ರಿಯಾನುಸರಣೆ.

2. ದೃಷ್ಟಿ ಭೇಧ : ಆಲೋಕಿತಂ - ಮನಸ್ಸಿನ ಆಸೆಗಳನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುವುದು, ಸೂಚಿ - ಇಂಗಿತವಾಗಿ ನೋಡುವುದು, ಪ್ರಲೋಕಿತಂ - ಮಿತಿ ಮೀರಿದ ಪ್ರೇಮ, ನಿಮೀಲಿತಂ - ಉನ್ಮಾದ, ಅವಲೋಕಿತಂ - ಅಂಗಾಂಗಗಳ ವೀಕ್ಷಣೆ

3. ಗ್ರೀವಾಭೇದ : ಸುಂದರೀ - ವಿಲಾಸ, ಪ್ರೇಮಾಂಕುರ

4. ಅಸಂಯುತ ಹಸ್ತ : ಪತಾಕ-ಕುಚಸ್ಥಲೇ, ತ್ರಿಪತಾಕ - ಪತ್ರಲೇಖಾಯಂ, ಕರ್ತರೀಮುಖ - ಏಕಶಯ್ಯಾವಿರಹ, ಅರ್ಧಚಂದ್ರ - ಅಂಗಾನಾಂ ಸ್ಪರ್ಶನೇ, ಶಿಖರ -

ಮದನೇ, ಕಪಿತ್ಥ - ಸುಖ, ಪದ್ಮಕೋಶ -ಸ್ತ್ರೀಣಾಂಚ ಕುಚಕುಂಭಯೋ, ಮೃಗಶೀರ್ಷ - ಸ್ತ್ರೀಣಾಮ್ ಅರ್ಥ, ಕಾಮ ಮಂದಿರಂ, ಪ್ರಿಯಾ ಆಹ್ವಾನ, ಅಲಪದ್ಮ - ವಿರಹ, ಹಂಸಾಸ್ಯ - ಮಾಂಗಲ್ಯ, ರೋಮಾಂಚ, ಹಂಸಪಕ್ಷ - ನಖರೇಖ ಅಂಕಣ, ಮುಕುಳ - ಕುಮುದ, ಪಂಚಬಾಣ

5. ಸಂಯುತ ಹಸ್ತ : ಕರ್ಕಟ- ತುಂದ ದರ್ಶನ, ಅಂಗಾನಾಂ ಮೋಟನ, ಉತ್ಸಂಗ - ಆಲಿಂಗನ, ಲಜ್ಜಾ, ಅಂಗಾದಿ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಕೀಲಕ - ಸ್ನೇಹ, ನರ್ಮಾನುಲಾಪ, ಖಟ್ವಾ - ಶಯ್ಯೆ, ಅವಹಿತ್ಥ - ಶೃಂಗಾರ ನಟನೇ, ಕುಚಾರ್ಥ

6. ದೇವತಾ ಹಸ್ತ : ಮನ್ಮಥ

7. ಬಾಂಧವ್ಯ ಹಸ್ತ : ದಂಪತಿ, ಸಪತ್ನಿ, ಭರ್ತೃ

8. ಋತುಗಳು : ವಸಂತ

9. ಶಿರ ಕರ್ಮ : ಪರಿವಾಹಿತ, ನಿಹಂಚಿತ

10. ರಸಯುಕ್ತ ಉಪಾಂಗ ದೃಷ್ಟಿಗಳು : ಕಾಂತಾ

11. ಸಂಚಾರಿ ದೃಷ್ಟಿಗಳು: ಶಂಕಿತಾ, ವಿಭ್ರಾಂತ, ಸಂಭ್ರಮ, ವಿಪ್ಲೂತ - ಉನ್ಮಾದ

12.ಭ್ರೂಕರ್ಮ : ಚತುರ - ಸ್ನೇಹ ಸಲ್ಲಾಪ, ಕುಂಚಿತ - ಪ್ರೇಮ ಕ್ರೀಡೆ, ರೇಚಿತ - ಸುಕುಮಾರ ನೃತ್ಯ

13.ಕದಪು ಕರ್ಮ : ಫುಲ್ಲ, ಪೂರ್ಣ, ಕಂಪಿತ

14.ಆಸ್ಯ ಕರ್ಮ : ವಿನಿವೃತ್ತ - ಲಜ್ಜೆ, ಭುಗ್ನ - ನಾಚಿಕೆ, ವಿವೃತ್ತ - ಸಂತಸ, ಉದ್ವಾಹಿ - ಸ್ತ್ರೀ ವಿಲಾಸ.

15. ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ : ಪ್ರಕಂಪಿತ - ರತಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ವಾಸ ಬಿಡುವುದು,. ಉದ್ವಾಹಿತ - ಶೃಂಗಾರೋನ್ಮಾದ

16.ಕರಣಗಳು : ತಲಪುಷಪುಟ - ಲಜ್ಜಾ ಪ್ರದರ್ಶನ, ವಲಿತೋರು - ಮುಗ್ಧಾ ನಾಯಕಾ ಲಾವಣ್ಯ, ಲೀನ - ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಮನವಿ, ಅರ್ಧನಿಕುಟ್ಟಕ - ಸಂತಸ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಕಟಿಚ್ಛಿನ್ನ - ವಿನೋದದ ಪ್ರಕಟಣೆ, ಉನ್ಮತ್ತ - ಸೌಭಾಗ್ಯ ಗರ್ವ, ಲಲಿತಾ - ಅಂಗಾಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಭ್ರಮರಕ - ಶೃಂಗಾರ ನಟನ, ಕುಂಚಿತ - ಸಂತಸ ಸಾರ್ಥಕತೆ, ನಿಸ್ತಂಭಿತ - ಶೃಂಗಾರ ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆ, ಗಂಡಸೂಚಿ - ಕಪೋಲದ ಅಲಂಕಾರ, ಊರೂದ್ವೃತ್ತ - ಪ್ರಣಯ, ಉದ್ಘಟಿತಾ - ಅತಿರೇಖ ಸಂತಸ.

ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಅಯತ್ನಜ ಎಂದರೆ ಶರೀರ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಉಂಟಾಗುವ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ :

4. ಶೋಭಾ ಲಕ್ಷಣ :

ಸ ಏವ ಹೇಲಾ ಸುವ್ಯಕ್ತ ಶೃಂಗಾರ ರಸಸೂಚಿತಾ|

- ದಶರೂಪಕ ೨:೫೧-೫೩

ರೂಪ, ಯೌವ್ವನ, ಲಾಲಿತ್ಯ, ಪ್ರಿಯಮಿಲನ, ಶ್ರೀಗಂಧ - ಪುಷ್ಪಲೇಪ, ಉಡುಗೊರೆಗಳು, ಭೋಗ - ವಿಲಾಸಗಳಿಂದ ಶರೀರಕ್ಕೂ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಉಂಟಾದ ತಾರುಣ್ಯ ಅವಸ್ಥೆಯ ಅಲಂಕಾರ. ಮಧ್ಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಯತ್ನಜವಾಗಿಯೇ ಯೌವ್ವನ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ರೂಪು ಲಾವಣ್ಯ ಅರಳಿ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಒಡವೆಗಳ ಅಲಂಕಾರಗಲಿಲ್ಲದೆಯೂ ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಾಗಿ ಶೋಭಿಸುವ ಗುಣ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸೀತಾದೇವಿಯಲ್ಲಿ, ಪಾರ್ವತಿ ದೇವಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದೇವೆ.

ಉದಾ : ಹಲವಾರು ವರ್ಣಂಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ತಾರುಣ್ಯದ ಆಗಮನವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಶಂಕರಾಭರಣ ವರ್ಣಂ -	"ಸಖಿಯೇ ಇಂದ ಜಾಲಂ, ಏನಡಿ ಎನ್‌ದನ್||
	ಸಾಮಯ್ಯೆ ವರಶೊಲ್ಲಡೀ, ಇದೀ ಸಮಯಮ್||"
ಖರಹರಪ್ರಿಯ ವರ್ಣಂ -	"ಮೋಗಮ್ಹಾಗಿನೇನ್| ಇಂದ ವೇಳೈಯಿಲ್||
ಪೂರ್ವಕಲ್ಯಾಣಿ ವರ್ಣಂ -	"ತಾಮದಂ ಶೈಯ ಲಾಗು ಮೋ ಇದೀ ಸಮಯಮ್||
ರಾಗಮಾಲಿಕಾ ವರ್ಣಂ -	"ತಾಮದಂ ಏನೋ ವಸಂತಾಮೃತಂ ವೀಶು ವೇಳೈ||
ಭೈರವಿ ವರ್ಣಂ -	"ಮೋಹಾ ಮಾನಾ ಎನ್ ಮೀದಿಲ್||
	ನೀ ಇಂದಾ ವೇಳಾಯಿಲ್||

ಇಂತಹ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ "ಈ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ" ಎಂಬ ಪದವು, ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ತಾರುಣ್ಯದ ಆಗಮನಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಮಾತುರವೂ ಸೌಂದರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು, 'ಶೋಭೆ' ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಮ್ಮುವುದು ಖಂಡಿತ.

ಶೋಭಾಲಂಕಾರವನ್ನು, ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ, ಪ್ರರೋಢ ಸ್ಮರ ಯೌವ್ವನ, ಆರೂಢಯೌವ್ವನಾ ಮಧ್ಯಾ, ನವೋಡಾ, ಪ್ರೋದ್ಯಾತಾರುಣ್ಯಶಾಲಿನಿ, ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣ ಯೌವ್ವನ, ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣ ಮದನವಿಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

5. ಕಾಂತೀ ಲಕ್ಷಣ :

ಮನ್ಮಥಾಮಾಪಿತಚ್ಛಾಯಾ ಸೈವ ಕಾಂತಿರಿತಿ ಸ್ಮೃತಾ|

- ದಶರೂಪಕ ೨:೫೪-೫೫

ಯೌವ್ವನ ಸೌಂದರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕಾಮಾತುರವೂ - ವಿಕಾರವೂ ಸ್ಫುಟವಾದರೆ, ಆ ಶೋಭೆಯನ್ನೇ ಕಾಂತೀ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಮನ್ಮಥ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಜ್ಞಾನವೂ - ಅಜ್ಞಾನವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು 'ಕಾಂತೀ' ಮತ್ತಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಳಿಯಿಂದ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ವರ್ಣಂ, ಪದಂ ಮತ್ತು ಜಾವಳಿಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿ

ಸುವುದು. ಮನ್ಮಥ ಬಾಣಗಳು ನಾಯಿಕೆಯ ಹೃದಯವನ್ನು ಚುಚ್ಚಿ ರೋಮಾಂಚನಗೊಳಿಸಿದೆ ಎಂಬ ಭಾವ ಬರುವಲ್ಲಿ, ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಬಹುದಾದ 'ಕಾಂತೀ'ಯನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ತನ್ನ ಮುಖಜ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ : ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದ ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ "ಎವಡೇ ಓ ಭಾಮಾ"ದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾದ ಮೋಹ, ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಸಿ, ನವಿರೇಳುವುದು, ಸ್ವಪ್ನ ದರ್ಶನ, ಲಜ್ಜೆ, ಅದ್ಭುತ ಭಾವ, ಮನ್ಮಥ ರೂಪ, ಪಂಚಬಾಣ ಸ್ಥಿತಿ, ರೂಪ, ಯೌವ್ವನ, ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೋಡಿ, ಕಣ್ಣಲ್ಲೇ ಸೆಳೆವ ಶಕ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತಾ, ಮೊಗದಲ್ಲಿ 'ಕಾಂತಿ' ಲಕ್ಷಣವು ಸ್ಫುಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ 'ಕಾಂತಿ' ಎಂಬ ಅಯತ್ನಜ ಅಲಂಕಾರವು ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ, [illegible]ಜ್ಜಾ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ, ಮಾನುಷಿ, ನವ - ಅನಂಗ - ರಹಸ್ಯ ನಾಯಿಕೆ, ಅಜ್ಞಾತ ಯೌವ್ವನಾ, ರತಿ ಪ್ರೀತಿ ಮತಿ ಮುಂತಾದ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

6. ಮಾಧುರ್ಯ ಲಕ್ಷಣ :

ಅನುಲ್ಬಣತ್ವಂ ಮಾಧುರ್ಯಂ|

- ದಶರೂಪಕ ೨:೫೪-೫೫

ಆಂತರ್ಯದಿಂದ ಉದಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಕಿರೀಟಪ್ರಾಯವಾದ, ಶಾಂತವಾದ ಮನೋಹರತೆ, 'ಮಾಧುರ್ಯ'ವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಅತಿರೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನವಿಲ್ಲ. ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಮಧುರ ಸೌಂದರ್ಯ' ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತಾವ ಕಾರಣಗಳೂ ಅದನ್ನು ಕೆಡವಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾರುಮಡಿಯಿಂದಲೂ ತರುಣಿ (ಶಕುಂತಲೆ) ಮನೋಹರಳಾಗಿದ್ದಂತೆ. ವನವಾಸವಸ್ಥೆಯ ವೇಷದಲ್ಲೂ ಸೀತಾದೇವಿಯ ಮೊಗದಲ್ಲಿ ಮಾಧುರ್ಯ ಚಿಮ್ಮಿದಂತೆ.

ಉದಾ: ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಸೀತೆ ತನ್ನ ಗೆಳತಿಯರೊಡನೆ ಚೆಂಡಾಟವಾಡುವಾಗ, ಚೆಂಡು ಅವಳ ಕೈತಪ್ಪಿ ಕಿಟಕಿಯ ಹೊರಕ್ಕೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮಣರೊಡನೆ ನಡೆದು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ರಾಮನು ಅದನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ, ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹರಿಸಿದಾಗ..., ಅರುಣಾಚಲ ಕವಿ ವಿರಚಿತ ಭೈರವಿ ರಾಗದ ಪದಂ ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

"ಯಾರೋ ಇವರ್ಯಾರೋ ಎನ್ನ ಪೇರೋ ಅರಿಯೇನ್" ಎಂಬುದಾಗಿ.

ಇದು ಮುಗ್ಧ ಸೀತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ತುಂಬು ಮುಗ್ಧೆಯೂ, ಲಜ್ಜಾವತಿಯೂ, ಗಂಭೀರೆಯೂ ಆದ ಸೀತೆಯಲ್ಲಿ 'ಮಾಧುರ್ಯ'ವು, ಅಲಂಕಾರಪ್ರಾಯವಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

'ಮಾಧುರ್ಯ' ಎಂಬ ಅಯತ್ನಜ ಅಲಂಕಾರವು, ಮುಗ್ಧಾ ನಾಯಿಕೆ, ಕನ್ಯ, ದೇವೀ, ದೇವ - ಗಂಧರ್ವೀರೇ, ದಿವ್ಯಾ ನಾಯಿಕೆ, ಶಾಂತಾ ನಾಯಿಕೆ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಯಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ, ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

7. ದೀಪ್ತಿ ಲಕ್ಷಣ :

ದೀಪ್ತಿಃ ಕಾಂತೇಸ್ತು ವಿಸ್ತರಃ|

- ದಶರೂಪಕ ೨:೫೬-೫೮

ಕಾಮದ ನೆರಳು ಸೋಂಕಿರುವ ಶೋಭೆ 'ಕಾಂತಿ'. 'ಕಾಂತಿ'ಯ ಹೆಚ್ಚಳವೇ 'ದೀಪ್ತಿ'. ಯೌವ್ವನವು ಮನ್ಮಥನ ದೀಪದಂತೆ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಲೂ, ಅದರಿಂದ ನಾಯಕರ ಮನ ಮೋಡಿ ಮಾಡುವ ಕಲೆ ಆಕೆಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ವಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾವಳಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ದೀಪ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊರಸೂಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೆ ವಿರಚಿತ, ಖರಹರಪ್ರಿಯ ರಾಗದ ವರ್ಣಂನ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ "ಮಾರನ್ ಪಗೈ ತೀರುಮೋ ವಗೈಯರಿಯೇನ್" ಎಂಬ ತಮಿಳು ಸಾಹಿತ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೀಪ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಮನ್ಮಥನ ಪಂಚಬಾಣಗಳಾದ ಅರವಿಂದ (ಸಮ್ಮೋಹನ), ಅಶೋಕ (ಉನ್ಮಾದನ), ಚೂತ (ಶೋಷಣ), ನವಮಲ್ಲಿಕ (ತಾಪನ), ನೀಲೋತ್ಪಲ (ಸ್ತಂಭನ). ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಮಾಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾದಾಗ, ಈ ವಿಷಯದ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಅಭಿನಯದಿಂದ ದೀಪ್ತಿ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ದೀಪ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ಪರಕೀಯ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ವಿಚಿತ್ರ -ಸುರತಾ, ಪ್ರಾದುರ್ಭೂತ ಮಧ್ಯಾ, ಲಲಿತಾ, ರತ್ಯಾನಂದ ಪರವಶಾ, ವೃತ್ತವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಸುರತಗೋಪನಾ, ಕ್ರಿಯಾ-ವಿಧಗ್ಧಾ ಮೋಹಾಂತ - ಸುರತಕ್ಷಮಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವುದು.

8. ಪ್ರಗಲ್ಭತಾ ಲಕ್ಷಣ :

ನಿಃಸಾಧ್ವಸತ್ವಂ ಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯಂ|

- ದಶರೂಪಕ ೨:೫೬-೫೮

ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯವನ್ನು ಅರಿತವಳಿಗೆ, ಅತೀ ಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯತೆ ತಾನಾಗೇ ಬಂದು, ದೃಢ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನೂ, ಧೈರ್ಯವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಯಿಕೆಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕ್ಷೋಭೆ ಗೌಣವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕಾವಸ್ಥೆ ಹಲವಷ್ಟು ಪದಂ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ, ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಲಾಸ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅರಿತೂ ತಾನು ಪ್ರಗಲ್ಭ ಭಾವದಿಂದ, ಆತನೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ರಾಧೆಯ ಪ್ರಗಲ್ಭತಾಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯಾದ

ರಾಧೆಯಲ್ಲೂ, ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲೂ ಪ್ರಾಗಲ್ಭಾವಸ್ಥೆ ಅತೀ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ, ಈ 'ಪ್ರಗಲ್ಭತಾ' ಅಲಂಕಾರವು ಅಯತ್ನಜವಾಗಿ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಗಲ್ಭತಾ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ನಾಯಿಕೆ, ಧೀರೆ, ಅಷ್ಟನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾವಚನಾ, ಧೀರೆ, ಮಾನುಷೀ, ಜ್ಯೇಷ್ಠ, ಉತ್ತಮಾ, ಕ್ಷತ್ರಿಯಾ, ಕಿಂಚಿತ್ - ಪ್ರಗಲ್ಭೋಕ್ತಿ, ಪ್ರೌಢಾ, ಸ್ಮರಾಂಧ, ಸಮಸ್ತ ರತಿಕೋವಿಧ, ಭಾವೋನ್ನತ, ದರವ್ರೀಡ ಮತ್ತು ಅಕ್ರಾಂತನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುವುದು.

6. ಔದಾರ್ಯ ಲಕ್ಷಣ :

ಔದಾರ್ಯಂ ಪ್ರಶ್ರಾಯಃ ಸದಾ|

- ದಶರೂಪಕ ೨:೫೬-೫೮

ಅತ್ಯಂತ ಗೌರವ, ಆದರ, ಪ್ರೀತಿಗಳು ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾಡಿದಾಗ, ಆಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಔದಾರ್ಯ ಲಕ್ಷಣ' ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ಅದನ್ನು ಅರಿತೂ ಅರಿಯದಂತೆ, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಧೈರ್ಯ, ತಾಳ್ಮೆ ತಂದುಕೊಂಡು, ಹಾವ - ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಲಿತವಾಗದೆ, ಸಂಯಮದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಔದಾರ್ಯವನ್ನು ತೋರುವುದೇ 'ಔದಾರ್ಯ ಅಲಂಕಾರ'.

ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪರಕೀಯ ಉತ್ತಮಾ, ಆರೂಢಯೌವ್ವನಾ ಮಧ್ಯಾಸ್ತ್ರೀಯಾ, ಉತ್ತಮ, ದಿವ್ಯಾ, ಉದಾತ್ತ, ಆತ್ಮೀಯಾ, ಕುಲಜಾ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ಮಾನಮೃಧು ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಔದಾರ್ಯ ಗುಣ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾಗಿದೆ.

10. ಧೈರ್ಯ ಲಕ್ಷಣ :

ಚಾಪಲಾವಿಹತಾ ಧೈರ್ಯಂ ಚಿದ್ವೃತ್ತಿರವಿಕತ್ಥನಾ|

- ದಶರೂಪಕ ೨:೫೯-೬೦

ಚಾಪಲ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರದ, ಸ್ವಗುಣ ಕಥನವಿಲ್ಲದ ಮನೋವೃತ್ತಿ - ಧೈರ್ಯ. ಸ್ಥಿರವಾದ ಮನಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ, ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ರಹಿತಳಾದ ನಾಯಿಕೆ, ನಿಶ್ಚಲ ಮನೋಭಾವ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂಧಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ, ತಾನೇ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಿ ಆತನಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಧೈರ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಉದಾ: ಪಾಪನಾಶನ್ ಶಿವನ್ ವಿರಚಿತ ಪದವರ್ಣಂ ಧನ್ಯಾಸಿ ರಾಗ, ಆದಿ ತಾಳದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಅಭಿಸಾರಿಕೆ, ನಾಯಕ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಲಾಸ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅರಿತೂ ಸಂಯಮದಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮ ಭಾವವನ್ನೂ - ವಿರಹವನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವಾಕೆ.

"ನೀ ಇಂದ ಮಾಯಾಂ ಶೈಯ್ದಾಲ್" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸ್ವಕೀಯಾ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯನ್ನೂ, ಪರಕೀಯಾ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯನ್ನೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ಮುಂದೆ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ "ರಾಧೈ ಮಣವಾಲಾ ತುಯರ್ ವಿನಿ ತಾಳೇನ್" ಎಂಬಲ್ಲಿ ರಾಧಾ ಮನೋಹರನೇ, ನಾನಿನ್ನು ವಿರಹವನ್ನು ತಾಳೆನು ಎಂದು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಮುಂದೆ ಎತ್ತುಗಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ "ಸ್ವಾಮಿ ನೀ ಕಣ್ಣಾರ್ ಸತ್ಯಭಾಮಾ

ಗೋಪಾಲ" ಸತ್ಯಭಾಮಾ ಲೋಲನಾದ ಕೃಷ್ಣನೇ, ಎನ್ನನ್ನು ಕಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟು ನೋಡು ಎಂಬಂತೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಧೈರ್ಯದಿಂದ ತನ್ನ ಶೃಂಗಾರವನ್ನೂ - ಗೌರವವನ್ನೂ ನಾಯಕನಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ಸುಂದರಿಯಾದ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಧೈರ್ಯ'ವೆಂಬ ಅಯತ್ನಜ ಅಲಂಕಾರವೂ ಆಯುಧದಂತೆ ಶೋಭಿಸಿದೆ.

ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳಾದ ಪ್ರಗಲ್ಭ ವಚನ, ಉತ್ತಮಾ ನಾಯಿಕೆ, ಧೀರಾ, ಅಕ್ಷತಾ, ಯಾಯಾವರ, ಕ್ಷತ್ರಿಯಾ, ಉದಾತ್ತ, ಮರ್ದಿನಾಭಿಸಾರಿಕೆ, ಜ್ಯೋತ್ಸ್ನಾಭಿಸಾರಿಕೆ, ತಿಮಿಸ್ರಾಭಿಸಾರಿಕೆ, ಈಷತ್-ಪ್ರಗಲ್ಭ-ವಚನ, ಪ್ರೌಢಾ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ಅಧಮಾ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಧೈರ್ಯ' ಅಲಂಕಾರವು ಹುದುಗಿದ್ದು, ಇವರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ದೃಢತ್ವವನ್ನೂ - ಧೈರ್ಯವನ್ನು ತೋರುವುದು ಅವಶ್ಯಕ.

ಸ್ವಭಾವಜ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು

11. ಲೀಲಾ ಲಕ್ಷಣ :

ಪ್ರಿಯಾನುಕರಣಂ ಲೀಲಾ ಮಧುರಾಂಗವಿಚೇಷ್ಟಿತೈಃ ||೩೭||

- ದಶರೂಪಕ ೨:೫೯-೬೦

ವಿನೋದ ಚೇಷ್ಟೆಗಾಗಿ ಪ್ರಿಯನ ಮಾತನ್ನೋ, ವೇಷವನ್ನೋ, ಸವತಿಯ ನುಡಿಗಳನ್ನೋ ಅನುಕರಿಸುವುದು. ರತಿಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಅಂಗಜ ಪ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಮಧುರವಾಗಿ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವುದು. ಇದನ್ನೇ 'ಲೀಲಾ' ಎಂದು, ನಾಯಿಕೆಯ ಹತ್ತು ಬಗೆಯ 'ಸ್ವಭಾವಜ'ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ಸ್ವಯಂ ಆಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರಿಯನ ಮಾತನ್ನೋ, ಸವತಿಯ ನುಡಿಗಳನ್ನೋ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವನ್ನೂ ಹೊಂದದೆ ನಾಯಕಾ - ಸವತಿಯರ ವೇಷಭೂಷಣ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಅವರ ಹಾವ - ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ, ಕಳೆದು ಹೋದ ರಸನಿಮಿಷವನ್ನು ಅಂಗಾಂಗ ಚಲನ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಉದಾ: ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೆ ವಿರಚಿತ ರಾಗಮಾಲಿಕ ವರ್ಣಂನ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ -"ಪಾಮಾಲೈ ಶೂಡಿ ಮೋಹನ ಪಾದಂ ಪಣಿವೇ - ನಾನ್" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಾಯಿಕೆಯು, ನಾಯಕನ ರೂಪ, ಗುಣಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮಧುರವಾದ ವಾಕ್‌ಪುಷ್ಪ ಮಾಲೆಯನ್ನೇ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅರಳಿಸಿಕೊಂಡು, ವಸಂತ ಕಾಲದ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ, ಪ್ರಿಯನ ಆಗಮನ, ಸ್ವಾಗತ, ಸುಖಾಸೀನ, ಉಯ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತೂಗುವುದು, ಪಾದಗಳಿಗೆ ಪುಷ್ಪಮಾಲಾ ಸಮರ್ಪಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸುವುದಿದೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಲಜ್ಜಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದೇ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸುಪ್ತವಾದ 'ಲೀಲಾ' ಅಲಂಕಾರ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಲೀಲಾ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

11. ವಿಲಾಸ ಲಕ್ಷಣ :

ತಾತ್ಕಾಲಿಕೋ ವಿಶೇಷಸ್ತು ವಿಲಾಸೋಂಗ ಕ್ರಿಯಾದಿಷು ||

- ದಶರೂಪಕ ೨:೬೧-೬೨

ಪ್ರಿಯನ ಸಂದರ್ಶನದಿಂದಲೋ, ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿಗೆ ಆತ ಬಂದದ್ದರಿಂದಲೋ, ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ವಾರ್ತೆ ಕೇಳಿದ್ದರಿಂದಲೂ, ನಾಯಕನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವುದು, ಸಂಧಿಸುವುದು, ಸಮಾಯೋಗ, ಉಯ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತೂಗುವುದು ಹಾಗೂ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವಿಶೇಷ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಾವಸ್ಥೆಯೇ ವಿಲಾಸ ಲಕ್ಷಣ.

ಉದಾ:- ಮೈಸೂರು ಕರಗಿರಿರಾಯರ ಜಾವಳಿ "ಮಾತಾಡ ಬಾರದೇನೋ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಸಾಧಾರಣೆ. ತನ್ನ ದೇಹ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

"ಅಂಗಕ್ಕೆ ಬೆಳದಿಂಗಳ ಬಿಸಿಲಾಗಿ ತೋರ್ಪುದು|

ಭೃಂಗದ ಧ್ವನಿ ಕೇಳಿ ಭೀತಿಯಪ್ಪುದು ಸ್ವಾಮಿ||

ಹೀಗೆ ನಾಯಿಕೆಯ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿ ಬರುವ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಿದೆ. ಇದೇ 'ವಿಲಾಸ ಲಕ್ಷಣ'.

ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಯಿಕೆ, ಅಧಮಾ ನಾಯಿಕೆ, ಲಜ್ಜಾಪ್ರಾಯ ರತಿ, ನವ ಯೌವ್ವನ, ನವ - ಅನಂಗ ರಹಸ್ಯ, ಸಾಧಾರಣ, ಗಣಿಕಾ, ರೂಪಜೀವಾ, ವಿಲಾಸಿನೀ, ವೇಶ್ಯಾ, ಲಲಿತಾ, ರತ್ಯಾನಂದ ಪರವಶಾ, ನವೋಡಾ ಇತ್ಯಾದಿಯರಲ್ಲಿ, ಅವರ ಸ್ವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ವಿಲಾಸ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊರತೋರುವುದು.

13. ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣ :

ಆಕಲ್ಪರಚನಾಲ್ಪಾಪಿ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿಃ ಕಾಂತಿಪೋಷಕೃತ್ ||೩೮||

- ದಶರೂಪಕ ೨:೬೧-೬೨

ನಾಯಿಕೆಯ ಶೃಂಗಾರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಆದರೂ, ಮನ್ಮಥ ವಿದ್ಯೆಯ ಕಾಂತಿಗೋಸ್ಕರವಾಗಿ, ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಆಡಂಬರವನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣ. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು, ಜಾವಳಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ, ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಾಯಿಕೆಯ ಅಂಗಜ ಚಲನ ವಲನಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ನಾಯಕನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಲು ಅಲಂಕಾರಾಡಂಬರವನ್ನು ಆಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸ್ವಾಧೀನಪತಿತಾ ನಾಯಿಕಾ ಹಾಗೆ ವಾಸಕಸಜ್ಜೆಯಲ್ಲೂ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಖರಹರಪ್ರಿಯ ರಾಗದ, ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೈ ವಿರಚಿತ

ವರ್ಣಂನಲ್ಲಿ, "ವಾಗ್ದಾನ್ ಎನ್ ನೈ ಮುರುವ! ವರುವಾನೋ ಶೊಲ್ಲಡಿ" ನಾಯಕನ ಆಗಮನಾಭಿಲಾಷಿ ವಾಸಕಸಜ್ಜೆ, ತನ್ನ ತಾನೇ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಅಯತ್ನಜವಾದಿ ದೀಪ್ತಿ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪೋಣಿಸಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯವತಿಯಾಗಿ ತೋರಲು ಹವಣಿಸುವುದಿದೆ.

ಸುರತಿ ವಿಚಿತ್ರಾ ಮಧ್ಯಾ, ಪುಣ್ಯಕಾಮಿನಿ, ಲಲಿತಾ, ರತಿಪ್ರೀತಿಮತಿ, ಸೌಂದರ್ಯಗರ್ವಿತಾ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ಗಣಿಕಾ, ವಿಲಾಸಿನಿ, ರೂಪ ಜೀವಾ ಮುಂತಾದ ನಾಯಿಕೆಯರ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು.

14. ವಿಭ್ರಮ ಲಕ್ಷಣ :

ವಿಭ್ರಮಸ್ತ್ವರಯಾ ಕಾಲೇ ಭೂಷಾಸ್ಥಾನವಿಪರ್ಯಯಃ |

- ದಶರೂಪಕ ೨:೬೩-೬೪

ಶೃಂಗಾರ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನಳಾಗಿ ಹೋದ ನಾಯಿಕೆಯ ಮತಿ ಅಲ್ಪ ವಿಭ್ರಮಗೊಂಡಾಗ, ಅವಯವಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಿಲ್ಲದೆ, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟವಾಗುವುದು. ಈ ಲಕ್ಷಣವೇ ವಿಭ್ರಮ ಲಕ್ಷಣ.

ಉದಾಃ- ಕದುಪಿನಲ್ಲಿ ತಿಲಕ, ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಲಾಕ್ಷಾರಸ, ಸೊಂಟದಲ್ಲಿ ಸರ, ಹಣೆಗೆ ಕಾಡಿಗೆ, ಅಂತೆಯೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ, ಕಾರ್ಯದಲ್ಲೂ ವೈಖರ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದು. ಶ್ರೀ ಪುರಂದರದಾಸ ವಿರಚಿತ "ಜಯ ಜಯ ಜಯ ಶ್ರೀ ರಾಮ ನಮೋ" ಎಂಬ ದೇವರ ನಾಮದಲ್ಲಿ ಗೋಪಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವಿಭ್ರಮ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅತಿ ಮನೋಹರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ :

ಅನುಬಂಧ-೩ ನೋಡಿ.

ಈ ಕೀರ್ತನವೊಂದೇ ಸಾಕು. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ಸುಧೆಗೆ ವಿಭ್ರಮಗೊಂಡ ಗೋಪಿಯರು ಉನ್ಮತ್ತರಾಗಿ, ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ವಿಭ್ರಮಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸೂಕ್ತ ರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ವಿಭ್ರಮ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿಚಿತ್ರ ಸುರತಾ, ಪ್ರರೋಢ ಸ್ಮರ ಯೌವ್ವನ, ಪ್ರಾದುರ್ಭೂತ ಮಧ್ಯಾ, ಲಜ್ಜಾಪ್ರಾಯ ರತಿ, ಲಲಿತಾ, ಸಮಾನ - ಲಜ್ಜಾ - ಮದನಾ, ಪ್ರೋದ್ಯಾತಾರುಣ್ಯಶಾಲಿನಿ, ಸಮಸ್ತ ರತಿಕೋವಿದ, ಭಾವೋನ್ನತ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ 'ವಿಭ್ರಮ' ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

15. ಕಿಲಕಿಂಚಿತ ಲಕ್ಷಣ :

ಕ್ರೋಧಾಶ್ರುಹರ್ಷಭೀತ್ಯದೇ: ಸಂಕರಃ ಕಿಲಕಿಂಚಿತಮ್ ||

- ದಶರೂಪಕ ೨:೬೩-೬೪

ನಾಯಕನ ಆಗಮನದಲ್ಲಿ ತಡವಾದಾಗ ಕ್ರೋಧಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತ, ನಂತರ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದುಃಖಿಸುತ್ತಾ, ಪ್ರಿಯಾಗಮನದಿಂದ ಹರ್ಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ನಂತರದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಒಡನಾಟದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲಾ

ಮತ್ತೇ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ವಭಾವ ಮಿಶ್ರಣವೇ ಕಿಲಕಿಂಚಿತ ಲಕ್ಷಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಿಲಕಿಂಚಿತ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾ: - ಉತ್ತುಕ್ಕಾಡ್ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯರ್ ರವರ ಖಾನಡ ರಾಗದ ರಚನೆ - "ಅಲೈಪಾಯುದೇ ಕಣ್ಣಾ, ಎನ್ ಮನಮಿದ್ ಅಲೈಪಾಯುದೈ" ಎಂಬುವಲ್ಲಿ "ತನಿಗಡಲ್ ಅಲೈತನಿಲ್ ಕದಿರನನೊಳಿಯೆನ| ಇಣೆರ್ ಕಡಲೆನ ಕಳಿಕ್ಕವಾ|| ಎನ್ನುತ್ತಾ, ನಾಯಕನಾದ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ, ಸೂರ್ಯ ಕಿರಣಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಲೆಗಳ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಆಡಲು ಆಹ್ವಾನ ನೀಡುತ್ತಾ, ಹರ್ಷಗೊಳ್ಳುವ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡರೆ, ಮತ್ತೆ ಆಕೆಯೇಮ "ಕದರೀ... ಮನಮುರುಹೀ ನಾನಳೈಕ್ಯಾವೋ, ಇದರು ಮಾದರುಡನ್ ನೀ ಸುಖೀಕ್ಯವೋ" ಎಂಬ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನು ಇತರೆ ಗೋಪಿಯರೊಂದಿಗೆ ಸುಖಿಸುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕ್ರೋಧಿತಗೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಮುಂದೆ "ಇದು ತಗುವೋ, ಇದು ಮುರಯೋ, ಇದು ಧರುಮವೋ ತಾನೋ"?, ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಭೀತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಬಂದರೆ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ವೇದನೈ ಮಗವೋಡು' ಎಂಬ ಪದದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ನೊಂದು ಕಣ್ಣೀರಿಡುವ ಅಭಿನಯ ಮನೋಜ್ಞವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಈ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಿಲಕಿಂಚಿತ' ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿದೆ.

ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಮುಗ್ಧೆ, ಅಧಮಾ, ಅಧೀರಾ, ನವ ಯೌವ್ವನ, ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣ ಯೌವ್ವನ, ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣ ಮದನ ವಿಕಾರ, ಸಮಧಿಕ ಲಜ್ಜಾವತಿ, ರತ್ಯಾನಂದ ಪರವಶಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ 'ಕಿಲಕಿಂಚಿತಾ' ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

11. ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ ಲಕ್ಷಣ :

ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಂ ತು ತದ್ಭಾವಭಾವನೇಷ್ಟಕಥಾದಿಷು ||

- ದಶರೂಪಕ ೨:೬೩-೬೫

ಪ್ರಿಯತಮನ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಖಿಯ ಮೂಲಕವೋ, ಮತ್ಯಾವುದೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿ, ಚಿತ್ತವಿಭ್ರಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾದ ಆ ಅನುರಾಗದ ವಿಷಯವನ್ನು, ಮನದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮೊಟ್ಟಾಅಯಿತಾ ಲಕ್ಷಣ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ:- ಸ್ವೀಯಾ - ಮಧ್ಯಾ - ಪೋಷಿತಪತಿಕಳಾದ ನಾಯಿಕೆ, ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ, ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಕನು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕನವರಿಸುವುದು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಪದಂ, ಆನಂದ ಭೈರವಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಯಕನು "ತ್ಯಜಿಸಬೇಡ ಆಹಾರವನು, ಅತಿವ್ಯಥೆ ಪಡಬೇಡ, ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಬೇಡ, ಕನವರಿಸಬೇಡ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಪುನಃ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ ಲಕ್ಷಣ ಭಾವದಿಂದ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಕಾದಿರುವ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ.

ಮೊಟ್ಟಾಯಿತಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರವಾಸೋತ್‌ಪತಿಕಾ, ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜ, ಮುಗ್ಧಾ, ಪ್ರರೋಢ ಸ್ಮರ ಯೌವ್ವನ, ಪ್ರಾದುರ್ಭೂತ ಮಧ್ಯಾ, ರತಿಪ್ರೀತಿಮತಿ, ವಿಶ್ರಬ್ಧ ನವೋಢಾ,

ವೃತ್ತವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಸುರತಗೋಪನಾ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗರ್ವಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ತರುವುದು.

17. ಕುಟ್ಟಮಿತ ಲಕ್ಷಣ :

ಸಾನಂದಾಂತಃ ಕುಟ್ಟಮಿತಂ ಕುಪ್ಯೇತ್ ಕೇಶಾಧರಗ್ರಹೇ ||

- ದಶರೂಪಕ ೨:೬೬

ಶೃಂಗಾರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ನಾಯಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಗೆ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾ, ಆಕೆಗೆ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಆನಂದವನ್ನು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟು, ತೋರಿಕೆಯ ಕೋಪ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿ, ಅನ್ಯಮುಖಿ ಎನಿಸುವಂತೆ ನಟಿಸುವುದೇ ಕುಟ್ಟಮಿತ ಲಕ್ಷಣ.

ಉದಾ:- ಮುವನಲ್ಲೂರು ಸಭಾಪತಿಯವರ ಮೋಹನ ರಾಗದ, ಛಾಪು ತಾಳದ "ಪದಕಿನಿಟಿಕಿಕಾ ಪೋವಲೇನಾ" ಎಂಬ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧತೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿರುವ, ನವ ಅನಂಗ - ರಹಸ್ಯ ನಾಯಿಕೆ ಭೀತಿಯಿಂದ, ಆತಂಕಗೊಂಡು, ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆಯ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾ, ಕೋಪ ಪ್ರದರ್ಶನಗೈಯುತ್ತಾ ಕುಟ್ಟಮಿತ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತಳು.

ಅಲ್ಲದೆ, ಮಾನವತೀ, ಸುರತಿ ವಿಚಿತ್ರಾ ಮಧ್ಯಾ, ಗರ್ವಿತಾ, ಧೀರಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ, ಲಜ್ಜಾ - ಪ್ರಾಯ - ರತಿ, ನವ - ಅನಂಗ - ರಹಸ್ಯ, ಉದ್ಘಟಾ, ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಕುಟ್ಟಮಿತ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಶೃಂಗಾರ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಳೆ ತುಂಬಬಹುದು.

18. ಬಿಬ್ಬೋಕ ಲಕ್ಷಣ :

ಗರ್ವಾಭಿಮಾನಾದಿಷ್ಟೇಪಿ ಬಿಬ್ಬೋಕೋಽನಾದರ ಕ್ರಿಯಾ ||೩೭||

- ದಶರೂಪಕ ೨:೬೭-೬೮

ಇಷ್ಟವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಗರ್ವಾಭಿಮಾನಗಳಿಂದ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾ, ಪ್ರಿಯವಾದವರಲ್ಲೂ ಅನಾದರವನ್ನು ತೋರಿ ಅಹಂಕಾರಪಟ್ಟಾಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಬ್ಬೋಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು 'ವಿಬ್ಬೋಕ' ಲಕ್ಷಣವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರ ಸ್ವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಬ್ಬೋಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಉದಾ:- ರಾಮಾಯಣದ ಕೈಕೇಯಿ, ದಶರಥನಲ್ಲಿ ಗರ್ವದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಶ್ರೀ ರಾಮನನ್ನು ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಆಕೆಯ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಬಿಬ್ಬೋಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ, ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಮಾನವತೀ ನಾಯಿಕಾ, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಗರ್ವಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಬಿಬ್ಬೋಕಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

19. ಲಲಿತ ಲಕ್ಷಣ :

ಸುಕುಮಾರಾಂಗವಿನ್ಯಾಸೋ ಮಸೃಣೋ ಲಲಿತಂ ಭವೇತ್ ||೪೦||

- ದಶರೂಪಕ ೨:೬೭-೬೮

ತಾರುಣ್ಯದ ಹಂತದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಿಕೆ, ತನ್ನ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಮೃದುತ್ವವನ್ನೂ, ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನೂ ತೋರುತ್ತಾ ಕಮಲದಳಗಳಂತೆ ಸುಕೋಮಲವಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಲಲಿತ ಲಕ್ಷಣ. ರಾಮಾಯಣದ ಸೀತಾದೇವಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲೂ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನೂ, ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಚವಟಿಯ ಕುಟೀರ ದಲ್ಲಿರುವ ಸೀತೆ, ಕೊಳದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮುಖಕಮಲಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ತಾವರೆಯಂತೆಯೇ ಸುಕುಮಾರವಾಗಿರುವವಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಲಲಿತಾ ಭಾವದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಲಲಿತಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ದಿವ್ಯ, ಉದಾತ್ತ, ಪ್ರಥಮಾ - ತೀರ್ಣ - ಯೌವ್ವನಾ, ದೇವ - ಗಂಧರ್ವೀರೆ, ನವ ಯೌವ್ವನ, ದೇವೀ, ಜ್ಞಾತಯೌವ್ವನ, ಅಜ್ಞಾತಯೌವ್ವನಾ, ಶಾಂತಾ, ಲಲಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರ ಸ್ವಭಾವಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

20. ವಿಹೃತ ಲಕ್ಷಣ :

ಪ್ರಾಪ್ತಕಾಲಂ ನ ಯದ್ಬ್ರೂಯಾದ್ವೀಡಯಾ ವಿಹೃತಂ ಹಿ ತತ್ ||

- ದಶರೂಪಕ ೨:೬೯-೭೦-೭೦

ಹೇಳಬೇಕಾದ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಾಪ್ತ ಸಮಯವಾದರೂ, ಲಜ್ಜಾಕ್ರಾಂತಳಾಗಿ ಹೇಳದೆ ಸುಮ್ಮನಾಗುವುದೇ ವಿಹೃತ ಲಕ್ಷಣ. ಇದನ್ನು ವಿಕೃತ ಲಕ್ಷಣ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವಿಹೃತ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ಜ್ಞಾತ ಯೌವ್ವನಾ, ಅಜ್ಞಾತ - ಯೌವ್ವನ, ರತಿ ಪ್ರೀತಿಮತಿ, ರತ್ಯಾನಂದ ಪರವಶಾ, ಸಮಾನ - ಲಜ್ಜಾ - ಮದನಾ , ಮಾನಮೃದು, ಸಮಧಿಕ ಲಜ್ಜಾವತಿ, ಪ್ರಥಮಾತೀರ್ಣ ಮದನವಿಕಾರ ಲಕ್ಷಿತಾ, ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

21. ಮದ ಲಕ್ಷಣ :

ನಾಯಕನ ಜ್ಯೇಷ್ಠ ನಾಯಿಕೆ ತಾನೆಂಬ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಗರ್ವದಿಂದ, ಮನೋಹರವಾದ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಿಂದ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ತಾರುಣ್ಯ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಉದಿಸಿದ ಅಹಂಕಾರವೇ 'ಮದ ಲಕ್ಷಣ'. ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವಿಶ್ವನಾಥನು ತನ್ನ 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ'ದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಉದಾ:- ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ರಚಿತ ಕೇದಾರ ಗೌಳ ರಾಗದ ಪದಂ "ರಮ್ಮನವೇ ಸಮ್ಮುಖಾನಾ ರಾಯಭಾರಮುಲೇಲೇ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಗರ್ವದಿಂದ, ನಾಯಕನ ಮೇಲಿನ ಹಕ್ಕಿನಿಂದ, ಆತನು ತನ್ನಲ್ಲಿಗೆ ಬರಲು ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ? ತಾನೇ ಅವನಿದ್ದಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಸನ್ಮಾನದಿಂದ ಕರೆತರಬೇಕೇನು? ಮುವ್ವ ಗೋಪಾಲನು ಎನ್ನತ್ತ ಬರದೆ ನನ್ನನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವನೇ? ಎಂಬಂತೆ ಹಕ್ಕಿನಿಂದ ತನ್ನ ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹ ಭಾವಾಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮದದ ಅಲಂಕಾರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಯಾವುದೇ ನೃತ್ಯಬಂಧವಿರಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗರ್ವಿತಾ ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತ, ಸೌಂದರ್ಯಗರ್ವಿಗಾ, ಸೌಭಾಗ್ಯಗರ್ವಿತಾ, ನೈಪುಣ್ಯಗರ್ವಿಗಾ, ಯೌವ್ವನಗರ್ವಿತಾ, ಸೌಕುಮಯ ವಿಲಾಸ ಗರ್ವಿತಾ, ಉದ್ಧಟಾ ನಾಯಿಕೆಯರು ಒದಗಿ ಬಂದರೆ, ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ವಭಾವಜ ಚೇಷ್ಟೆಯಾದ ಮದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

22. ತಪನ ಲಕ್ಷಣ :

ಕಾಂತನ ಅಗಲಿಕೆಯಿಂದ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುವವಳು ಕಾಮವಿಕಾರತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ 'ತಪನ ಲಕ್ಷಣ'ಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಖಿಯ ಮೂಲಕ ನಾಯಿಕೆಯ ತಪನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಉದಾ:- ಶ್ರೀ ಜಯದೇವ ಕವಿ ರಚಿತ ಗೀತಾಗೋವಿಂದದ 9ನೇ ಅಷ್ಟಪದಿ (ಸರ್ಗ-4)ರಲ್ಲಿ "ರಾಧಿಕಾ ತವ ವಿರಹೇ ಕೇಶವಾ" ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯವಿದೆ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಾಧೆಯು ಕೃಷ್ಣನಿಗಾಗಿ ತಾಳಿದ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತೋರುವ ಅಷ್ಟಪದಿ. ರಾಧಿಕೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಖಿಯು, ಕೇಶವನಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಮುಂದಿಟ್ಟಳು. "ಎಲೈ ಕೇಶವನೇ, ರಾಧೆಯು ಅತಿ ದೀರ್ಘವಾದ ನಿಟ್ಟುಸಿರನ್ನೂ, ಅಂತಃತಾಪ ಕಾರಣವಾದ ಕಾಮಾಗ್ನಿಯನ್ನಾಗಿ ಭಾವಿಸುವಳು. ರಾಧೆಯು, ನಿನ್ನೊಂದು ವಿರಹದಿಂದ ನೊಂದವಳಾಗಿ ದೃಗ್ಗೋಚವಾಗುತ್ತಿರುವ ಚಿಗುರುಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಹಾಸಿಗೆಯನ್ನು ಕೆಂಪಾಗಿಸುವುದು, ಸಂತಾಪವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದು ಮುಂತಾದ ವಿರಹಾಗ್ನಿಯಿಂದ ಬೆಂದವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ" ಹೀಗೆ ಈ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಆ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ತಪನಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಸಖಿಯು, ಹಲವಾರು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅಷ್ಟಪದಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ತಪನ ಅಲಂಕಾರವು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ರಾಧೆಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಆವರಿಸಿದೆ.

ತಪನಾಲಂಕಾರ ಅಥವಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆ, ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತಕಾ, ವೃತ್ತಸುರತಗೋಪನಾ, ಅನುಶಯನಾ, ವರ್ತಮಾನ ವಿಘಟಂ, ಭಾವಿಸ್ಥಾನ ಭಾವಶಂತಯಾ, ಚೌರಾಗಮನ - ಚಿಂತಾಕುಲ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

23. ಮೌಗ್ಧ್ಯ ಲಕ್ಷಣ :ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿಳಿದವಳೇ ಆದರೂ, ಯಾವ ಜ್ಞಾನವೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ, ಮೌಗ್ಧ ಭಾವದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ನಾಯಕನಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುವವಳಲ್ಲಿ ಮೌಗ್ಧ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು.

ಉದಾ:- ಧರ್ಮಪುರಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಕಾಫಿ ರಾಗದ ಜಾವಳಿ - "ಪರುಲನ್ನಮಾಟ ನಮ್ಮ (ವದ್ದು) ಪ್ರಾಣನಾಯಕ"ದಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನ ಮುಖ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರಲು ಕಾರಣವೇನು? ಮಂದಬಂದವಳು ಯಾವಳೋ ಆತನಿಗೆ ಮದ್ದು ಹಾಕಿದಳೇ? ಮುಂದೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದ್ದದ್ದು ಈಗಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆಯೇ? ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ, ನಾಯಕನು ಆಡುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಮುಗ್ಧಳಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೌಗ್ಧ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೌಗ್ಧ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ, ಪುಣ್ಯಕಾಮಿನಿ, ಜ್ಞಾತಯೌವ್ವನ, ಅಜ್ಞಾನ-ಯೌವ್ವನ, ವಿಶ್ರಬ್ದ ನವೋಢಾ, ವಚನ - ವಿಧಗ್ಧಾ, ಸಮಾನ - ಲಜ್ಜಾ - ಮದನಾ ಮುಂತಾದ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಮೌಗ್ಧ್ಯಾಲಂಕಾರವನ್ನು ತೋರಬಹುದು.

24. ವಿಕ್ಷೇಪ ಲಕ್ಷಣ :

ಒಡವೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರವೇ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಅತ್ತಿತ್ತ ನೋಡುತ್ತಾ, ಪತಿಯ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಕೊಂಚವೇ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವಾಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಲಂಕಾರ ವಿಶೇಷವೇ ವಿಕ್ಷೇಪ ಲಕ್ಷಣ.

ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ವಿಕ್ಷೇಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿತಾ, ಪತಿವಂಚನಾ ನಿಪುಣ, ಕ್ರಿಯಾ - ವಿಧಗ್ಧಾ, ವಚನ - ವಿಧಗ್ಧಾ, ಅಧೀರೆ, ಸಾಧಾರಣ, ರೂಪಜೀವ, ವಿಲಾಸಿನಿ ಮುಂತಾದ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ವಿಕ್ಷೇಪಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

25. ಕುತೂಹಲ ಲಕ್ಷಣ :

ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ, ಮನೋಹರ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಚಿತ್ತಕ್ಷೋಭೆಯೇ ಕುತೂಹಲ ಲಕ್ಷಣ. ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಯಿಕೆ, ತಲೆಗೂದಲನ್ನು ಬಾಚುತ್ತಿರುವಾಗಲೋ, ತಿಲಕವನ್ನು ಇಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೋ, ಕೈಕಾಲುಗಳಿಗೆ ಅಲತಿಗೆಯನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭ, ನಾಯಕಾಗಮನದ ದಾರಿ ನೋಡಲೆಂದು ಧಾವಿಸಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಚಾಂಚಲ್ಯವೇ ಕುತೂಹಲ ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆ, ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಸಜ್ಜುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗ, ಕುತೂಹಲಾಲಂಕಾರ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಉದಿಸುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು ರಚಿಸಿರುವ ವರ್ಣಂನಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲೂ, ಅನುಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲೂ ಕುತೂಹಲಾಲಂಕಾರ ಹೊಂದಿರುವ ನಾಯಿಕೆಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

"ತಾಮದಂ ಸೈಯಲಾಗುಮೋ ಇದೀ ಸಮಯಮ್" ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ ಸಿಂಗಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿ ದಾರಿ ನೋಡುವುದು, ಪಂಜರದಲ್ಲಿ ತೂಗುವ ಗಿಳಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದು, ನಾಯಕನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಂಡು ಕ್ಷೋಭೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಮೈಮರೆಯುವುದು, ಮರದಿಂದ ತರಗೆಲೆಗಳು ಬಿದ್ದ ಸದ್ದು ಕೇಳಿ, ಭರದಿಂದ ಕುತೂಹಲ ಲಕ್ಷಣದಿಂದಾಗಿ ಬಾಗಿಲ ಬಳಿ ಓಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

'ಕುತೂಹಲ ಲಕ್ಷಣ'ವನ್ನು ಮುಗ್ಧಾ, ಗಾಢ ತಾರುಣ, ಭಾವೋನ್ನತಾ, ಪ್ರೋದ್ಯತಾರುಣ್ಯ ಶಾಲಿನಿ, ಕ್ರಿಯಾ ವಿದಗ್ಧಾ, ಮಿಲನಾ ಮುದಿತಾ, ಮಿಲನ - ನಿಶ್ಚಯ ಮುದಿತಾ, ಅಜ್ಞಾನ - ಯೌವ್ವನ, ಸಾಹಸಿಕ ಮುಂತಾದವರ ಅಭಿನಯ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

26. ಹಸಿತ ಲಕ್ಷಣ :

ಯೌವ್ವನದ ಅರಳುವಿಕೆಯಿಂದ ಸ್ತ್ರೀಸಹಜವಾದ ನಗು ಕಾರಣವಿದ್ದೂ, ಇಲ್ಲದೆಯೂ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮನ್ಮಥೋಪಸ್ಥಿತಿಯಿದ್ದು, ವಿನಾಕಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ನಗೆ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಸಿತ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಷಣ್ಮುಗಪ್ರಿಯ ರಾಗದ ಪದಂ 'ಎಪ್ಪೋ ವರುವಾರೋ'ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಆಗಮನಕ್ಕೆ ಕಾಯುವ ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಹಸಿಸತ ಲಕ್ಷಣ ಅಲಂಕಾರಪ್ರಾಯವಾಗಿ ತೋರಿದೆ.

"ನರ್ಪರುವಂ ವಂದು| ಎನ್ಮನಂ ಶೋರುತ್ತೈ||

ಕರ್ಪಣೈಗಳ್ ಫಲ| ಕಾದಲ್ ಮೀರುದೇ||

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎಳೆತನ ದಾಟಿದ ಯೌವ್ವನ ಬಂದಿದ್ದು, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲಾಸ ಹಿಗ್ಗಿ, ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ಮನ್ಮಥ ಬಾಣಗಳಿಂದ ಚುಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡು, ಸೋತು ಅಡಿಗಡಿಗೆ ಸಂತಸದಿಂದ ನಗುತ್ತಿದ್ದುದು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಸಿತ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ಮುಗ್ಧಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜ, ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ, ಕನ್ಯಾ, ಸುರತಿ-ವಿಚತ್ರಾ-ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಾದುರ್ಭೂತ ಮಧ್ಯಾ, ವಿಚಿತ್ರ ಸುರತಾ, ಗಾಢ ತಾರುಣ್ಯ,ಗಂಧರ್ವೀ, ನವ - ಯೌವನಾ, ನವ - ಅನಂಗಾ - ರಹಸ್ಯಾ, ಲಜ್ಜಾ - ಪ್ರಾಯ - ರತಿ, ಜ್ಞಾತ - ಯೌವನಾ, ಅಜ್ಞಾತ - ಯೌವನಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರ ಸ್ವಭಾವಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

27. ಚಕಿತ ಲಕ್ಷಣ :

ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಷಯಕ್ಕೂ - ಚೇಷ್ಟೆಗೂ ಬೆದರುವುದು, ಚಕಿತಳಾಗುವುದು ಚಕಿತಾಲಂಕಾರವುಳ್ಳ ನಾಯಿಕಾ ಲಕ್ಷಣ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭರತನೃತ್ಯದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು, ಕಲಾವಿದೆ ನಾಯಿಕೆಯ ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾಳೆಯೇ ಹೊರತು, ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ನಿಜವಾದ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆಗೆ - ಉತ್ತರವಾಗಿ, ನಾಯಿಕೆಯು ಬೆದರುವುದು, ಚಕಿತಳಾಗುವುದು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ಅದು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಚಕಿತ ಲಕ್ಷಣವು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪೋಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.ಉಳಿದಂತೆ, ಮುಗ್ಧಾ ನಾಯಿಕಾ , ಪ್ರರೋಢ - ಸ್ಮರ - ಯೌವ್ವನ, ದೇವೀ, ದೇವ-ಗಂಧರ್ವೀರೋ, ಗಂಧರ್ವೀ, ನವ - ಯೌವ್ನಾ, ನವ - ಅನಂಗ - ರಹಸ್ಯಾ, ಲಜ್ಜಾಪ್ರಾಯ-ರತಿ, ಪರಕೀಯಾ ನವೋಢಾ, ಲಕ್ಷಿತಾ, ಸಮಾನ - ಲಜ್ಜಾ - ಮದನಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಚಕಿತಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದಾಗಿದೆ.

28. ಕೇಲಿ ಲಕ್ಷಣ :

ಮನ್ಮಥ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಆಡುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ಅಲಂಕಾರ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಲಿ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಭರತನು ವಿವರಿಸಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರಗಳ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣದ ಕರ್ತೃ ವಿಶ್ವನಾಥನು ಹಿಂದೆ ತಿಳಿಸಿದ ಮದ, ತಪನ, ಮೌಗ್ಧ್ಯ, ವಿಕ್ಷೇಪ, ಕುತೂಹಲ, ಹಸಿತ, ಚಕಿತ ಮತ್ತು ಕೇಲಿ ಎಂಬ ಎಂಟು ಹೊಸ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕೇಲಿ ಅಥವಾ ಕ್ರೀಡಿತಾ ಎನ್ನುವ ಅಲಂಕಾರವು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈ ಸ್ವಭಾವಚಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಗಲ್ಭಾ, ಧೀರಾ, ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕಾ, ಪರಕೀಯಾ, ಸ್ವಕೀಯ, ಸಾಧಾರಣಾ, ವಿಚಿತ್ರ - ಸುರತಾ, ಪ್ರರೋಢ - ಸ್ಮರ - ಯೌವ್ವನಾ, ಆರೂಢಯೌವ್ವನಾ ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಾದುರ್ಭೂತ ಮಧ್ಯಾ, ಸುರತ - ವಿಚಿತ್ರಾ ಮಧ್ಯಾ, ರೂಢಾ, ಮಾನುಷಿ, ಜ್ಯೇಷ್ಠ, ಗಣಿಕಾ, ರೂಪಜೀವಾ, ವಿಲಾಸಿನೀ, ಲಲಿತಾ, ಅಕ್ಷತಾ, ಕ್ಷತಾ, ಯಾಯಾವರ, ಪುಣ್ಯಕಾಮಿನಿ, ಲಲಿತಾ, ನವೋಢಾ, ವಿಶ್ರಬ್ದ ನವೋಡಾ, ರತಿಪ್ರೀತಿ ಮತಿ, ರತ್ಯಾನಂದಪರವಶಾ,

ವೃತ್ತವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ ಸುರತಗೋಪನಾ, ಗರ್ವಿತಾ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು.

ನಮಗೆ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಸ್ತ್ರೀ ರತ್ನಗಳಂಥ ಪಾರ್ವತಿ, ಸೀತಾದೇವಿ, ದ್ರೌಪದಿ, ಮೇನಕೆ, ಶಾಕುಂತಲೆ, ಸತಿ ಸಾವಿತ್ರಿ, ಮಣಿ ಮೇಖಲೆ ಇವರುಗಳು ಸ್ವಯಂ ನಾಯಿಕೆಯರು. ನಾಯಿಕಾ ವಿಧವಲ್ಲ! ಹಾಗಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಇವರಲ್ಲಿ ಅಂಗಜನ್ಯ, ಅಯತ್ನಜನ್ಯ, ಸ್ವಭಾವಜನ್ಯ ಆದ ಅಂಗ, ಗುಣ, ಸ್ವಭಾವ ವಿಶೇಷಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿ ಬಂದಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಸಮಯ - ಸಂದರ್ಭಗಳು, ವೇಷ - ಭೂಷಣಗಳು, ಇತರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಕನ ಉಪಸ್ಥಿತಿ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ದೇಶೀ ಶೈಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಮಿಳಿತಗೊಂಡು ಸ್ತ್ರೀಯ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಯಾವ ನಾಟಕ - ಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೂ ಇಲ್ಲದೆ, 'ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ', 'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತು' ಮತ್ತು 'ನಾಯಿಕೆ' ಎಂಬೀ ಮೂರು ಅಂಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ 'ಕಲಾವಿದೆ' ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಂಗ. ಕಾರಣ, ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆಯದ್ದೇ ಆದ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರಗಳು ಮನೆಮಾಡಿರುತ್ತವೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಸಂದರ್ಭ ಆಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುವಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ವಿವಿಧ ನಾಯಿಕಾ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ನಾಯಿಕೆಯ ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಸಹಜವಾದ ಅಂಗಜ, ಅಯತ್ನಜ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವಜ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ ತೋರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಅಯತ್ನಜ (ಗುಣ ವಿಶೇಷತೆ)ದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅಲಂಕಾರವನ್ನೂ, ನಾಯಿಕೆಯ ಅಂಗಜ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವಜ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮುಖಾಂತರವೇ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ:- ಅಯತ್ನಜವಾದ ಶೋಭಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಂಗಜವಾದ ಹಾವಾ - ಹೇಲಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಸ್ವಭಾವಜಾಲಂಕಾರವಾದ ಲೀಲಾ, ವಿಲಾಸ, ವಿಭ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ, ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಈವರೆಗೆ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದ 'ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರ'ದ ಸೊಬಗನ್ನು, ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಅಭಿನಯವು ಮತ್ತೂ ಮನೋಹರವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೮

ನವ ವಿಧ ಭಕ್ತಿ

ಒಂದು ನೃತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆ

೮ ಅಧ್ಯಾಯ

[illegible]

[illegible]

'ಭಕ್ತಿ' ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದು ದೇವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವೇ. ಭಕ್ತಿಯ ರೂಪು ಹತ್ತು ಹಲವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ನವ ವಿಧ ಭಕ್ತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವು ಶ್ರವಣಂ, ಕೀರ್ತನಂ, ಸ್ಮರಣಂ, ಪಾದಸೇವನಂ, ಅರ್ಚನಂ, ವಂದನಂ, ದಾಸ್ಯಂ, ಸಖ್ಯಂ, ಆತ್ಮ ನಿವೇದನಂ ಎಂಬುದಾಗಿ. ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವಾಗ ಶೃಂಗಾರ ರಸದಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಭಕ್ತಿ ರಸವೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

... ಏಕಧಾಪ್ಯೇಕಾದಶಧಾ ಭವತಿ||

- ನಾರದ ಭಕ್ತಿ ಸೂತ್ರ, ಭಕ್ತಿ ಸುಧಾರಸ 82

ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅದರ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ಗೌರವ ನೀಡಲು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಕೃತೋದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಇದು ಸಂಗತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಂತಾಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಖ್ಯಾಸಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ 'ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ' ವಿಚಾರದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನವವಿಧ ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ನವವಿಧ ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಕುರಿತು ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಮಧುಸೂದನ ಸರಸ್ವತಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ 'ಭಕ್ತಿ ರಸಾಯನ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ "ಭಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ರಸವಾಗುತ್ತದೆ"

ದ್ರುತಸ್ಯ ಭಗವದ್ಧರ್ಮಾತ್
ಧಾರಾವಾಹಿಕ ತಾಂಗತಾ|
ಸರ್ವೇಶೇ ಮನಸೋ ವೃತ್ತಿ:
ಭಕ್ತಿರಿತ್ಯಾಭಿಧೀಯತೇ||

"ಭಕ್ತಿ" ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಪರಮಾತ್ಮನ ಮಹಾಮಹಿಮೆ, ದಿವ್ಯತೆಯನ್ನು ನೆನೆದು ಮನಸ್ಸು ಅವನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಲೀನವಾದಂತಹ ಮನಸ್ಸು ಅಂತರ್ಭಾವದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಭಕ್ತಿ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಾದ ಭಕ್ತಿಗೆ ಭಗವಂತನೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಪರಮಾತ್ಮನ ಸದ್ಗುಣಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುವುದೂ, ತೀರ್ಥ ಕ್ಷೇತ್ರಾದಿ ದರ್ಶನ, ಅವತಾರಾದಿ ಸ್ಮರಣೆ, ಭಗವಂತನ ವಿಗ್ರಹ ದರ್ಶನ, ದೈವತಾರಾಧನೆ, ಮಂತ್ರೋಚ್ಛಾರಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವ. ಹೀಗೆ ಉದ್ದೀಪನಗೊಂಡ ಭಕ್ತಿ ರಸವು ಭಕ್ತನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಬಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಆಗ ಬಾಹ್ಯವಾಗಿ ಭಜನೆ, ನರ್ತನ, ಹಾಡುವುದು, ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿ ಪರವಶರಾಗುವುದು, ನಮಸ್ಕರಿಸುವುದು, ಧ್ಯಾನ, ಮೌನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವೇ ಅನುಭಾವಗಳು. ಹರ್ಷ, ಮನಃಶುದ್ಧಿ, ತನ್ಮಯ ಭಾವ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸುಖ, ಲಿಂಗೈಕ್ಯ, ಇವು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು.

ಶೃಂಗಾರ ರಸದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ನಾಯಿಕೆ ಇರುವಂತೆ, ಭಕ್ತಿ ರಸದಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಭಕ್ತ ಭಕ್ತೆಯರಿದ್ದು, ಯಾವುದೇ ಕಟ್ಟಳೆಯಿಲ್ಲದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯ ವಿವಿಧ ಸ್ವರೂಪಗಳು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯ. ಭಕ್ತೆಯು ರಾಮನನ್ನಾಗಲಿ, ಕೃಷ್ಣನನ್ನಾಗಲಿ

ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಪರವಶತೆ ಹೊಂದಬೇಕಿಲ್ಲ. ಜೀವೋನ್ನತಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಪರಮ ಪುರುಷರೂ ಭಕ್ತಿಗೌರವಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯ. ಇಂಥ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಮನ್ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಅಪ್ಪಣೆ ಕೊಡಿಸಿರುವ ವಾಕ್ಯವೊಂದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವುದು ಸಂಗತವಾಗಿದೆ.

ಕಿಂತೂತ್ತಮ ಶ್ಲೋಕಶಿಖಾಮಣೀನಾಂ
ಮನೋವಿಶುದ್ಧ್ಯೈ ಚರಿತಾನುವಾದಃ

"ಪುಣ್ಯಾತ್ಮರಾದ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನುವಾದದಿಂದ (ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ) ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಪವಿತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ"

ಭಕ್ತಿರಸ ಪಾಕವನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವಾಗ, ಶ್ಲೋಕ,ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ದೇವರ ನಾಮ, ಕೀರ್ತನ, ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಕ್ತಿಗೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮಹಾರಾಜ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳರ ಈ ಕೃತಿಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ದೇವ ದೇವ ಕೃಪಯಾ ಮೇ
ದೇಹಿ ಬಾಹ್ಯ ನೀಽಡನಂ|
ಭಾವಯಾಮಿ ಭವದೀಯಾ-
ಽಪಾಂಗಲೀಲ ರಮಾನರ||

ಇದರರ್ಥ "ದೇವ ದೇವನೇ! ಕೃಪೆ ಮಾಡಿ ನೀನು ನನಗೆ ಆಲಿಂಗನ ಭಾಗ್ಯವನ್ನು ಕೊಡು. ಲಕ್ಷ್ಮೀಪತಿಯೂ ಕೃಪಾಕಟಾಕ್ಷ ಮೂರ್ತಿಯೂ ಆದ ನಿನ್ನನ್ನು ನಾನು ಸದಾ ಧ್ಯಾನಿಸುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು. ಅಭಿನಯಮುಖೇನ ಇದರ ಬಾಹ್ಯಾರ್ಥ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅಂತರ್‌ಭಾವಕ್ಕೂ ಒತ್ತು ನೀಡುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಬರುವುದು ಬೃಹದಾರಣ್ಯಕ ಉಪನಿಷತ್ತು.

ತದ್ವಾ ಅಸ್ಯೈತದತಿಚ್ಛಂದಾ ಅಪಹತ ಪಾಪ್ಮಾಭಯಂ ರೂಪಂ
ತದ್ಯಥಾ ಪ್ರಿಯಯಾ ಸ್ತ್ರಿಯಾ ಸಂಪರಿಷ್ವಕ್ತೋ ನ ಬಾಹ್ಯಂ
ಕಿಂಚನ ವೇದ ನಾಂತರಂ, ಏವ ಮೇವಾಯಂ ಪುರುಷಃ
ಪ್ರಾಜ್ಞೇನಾತ್ಮನಾ ಸಂಪರಿಷ್ವಕ್ತೋ ನ ಬಾಹ್ಯಂ ಕಿಂಚನ
ವೇದ ನಾಂತರಂ ತದ್ವಾ ಅಸ್ಯೈತದಾಪ್ತಕಾಮ ಮಾತ್ಮಕಾಮ
ಮಕಾಮಂ ರೂಪಂ ಶೋಕಾಂತರಂ

"ಸುಷುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿದ ಸರ್ವಾತ್ಮ ಭಾವವಾದ ಅದೇ ಇವನ ರೂಪ - ಕಾಮ ವರ್ಜಿತವೂ ಧರ್ಮಾಧರ್ಮ ವರ್ಜಿತವೂ ಅಭಯವೂ ಆದದ್ದು. ಪ್ರಿಯಳಾದ ಸ್ತ್ರೀಯೊಂದಿಗೆ ಆಲಿಂಗಿತನಾದ ಪುರುಷನು ಹೊರಗಿನ ಅಥವಾ ಒಳಗಿನ ಯಾವುದನ್ನೂ ತಿಳಿಯದಿರುವಂತೆ ಪರಮಾತ್ಮನಿಂದ ಆಲಂಗಿತನಾದ ಪುರುಷನು ಹೊರಗಿನ ಅಥವಾ ಒಳಗಿನ ಯಾವುದನ್ನೂ

ತಿಳಿಯದಿರುವನು. ಅದೇ ಇವನ ರೂಪ. ಪೂರ್ಣಕಾಮವೂ, ಆತ್ಮಕಾಮವೂ, ಕಾಮರಹಿತವೂ, ಅಶೋಕವೂ ಆದದ್ದು" - ಬೃಹದಾರಣ್ಯಕ – ೪.೩.೨೧

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವೇದಾಂತದ ಪರಮ ಸಾರವೇ ಅಡಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಪೂರ್ವಜರಾದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ವೇದಾಂತದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತಿ ರಂಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತುಂಬಿ, ನೃತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಇನ್ನು ನವ ವಿಧ ಭಕ್ತಿ ಭಾವವನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ ಹೇಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರವಣ, ಕೀರ್ತನ ಮತ್ತು ಸ್ಮರಣ ಭಾವಗಳು 'ಜ್ಞಾನ'ದ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದರೆ, ಪಾದಸೇವನ, ಅರ್ಚನ ಮತ್ತು ವಂದನ ಭಗವತ್ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿವೆ. ದಾಸ್ಯ, ಸಖ್ಯ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ನಿವೇದನವು ಶೇಷ ಭಾವ ಅಥವಾ ಭಗವಂತನ ಚರಣ ಗತಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

1. ಶ್ರವಣಂ :

ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯು ಪರಮಾತ್ಮನ ನಾಮ ಶ್ರವಣದಿಂದ ಹರ್ಷಗೊಂಡು, ದೇವರನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ, ಪಾಡಿ, ಪೊಗಳಿ, ಆತನ ಲೀಲೆಗಳನ್ನೂ, ಅವತಾರಗಳನ್ನೂ, ಜೀವನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನೂ ರಸಮಯವಾಗಿ ಕೇಳಿ, ಆನಂದಿಸಿ ಬೋಧಿಸುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹರಿಕಥಾಕಲಾಕ್ಷೇಪವೇ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಅಂತೆಯೇ, ವೇದಮಂತ್ರಗಳನ್ನು, ಭಜನೆಗಳನ್ನು, ಹರಿಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದರಿಂದ ಭಕ್ತಿ ಭಾವ ಉತ್ಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರವಣ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅಭಿನಯವೂ ಸಾಥಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಶ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿ 'ಶ್ರವಣ ಭಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಮಯವಾದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆತನ ವೇಣುವಿನ ನಿನಾದದಿಂದ ಶ್ರವಣ ಭಕ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆದರ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಇಂಪಾದ ಕೊಳಲಿನ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಆಲಿಸಿದ ಮೃಗ - ಪಕ್ಷಿ, ಗೋಪ - ಗೋಪಿಯರು, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ತತ್ವವನ್ನು ಆ ಮನೋಹರವಾದ ವೇಣುಗಾನದಿಂದಲೇ ಅಂಗೀಕರಿಸಿ ಮುದಗೊಂಡು ತನ್ಮಯರಾದುದು ಜಗತ್‌ಸಾಕ್ಷಿ. ಪುರಂದರದಾಸ ವಿರಚಿತ ಕೀರ್ತನ "ಜಯ ಜಯ ಜಯ ಶ್ರೀ ರಾಮ ನಮೋ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ವ್ರಜ ದೇಶದ ಗೋಪಿಯರು, ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ಹಾಡಿಗೆ ಮೋಡಿಗೊಂಡು, ಭ್ರಾಂತರಾಗಿ, ಭಗವತ್ ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಹೋದ ಮನೋಜ್ಞ ಅಭಿನಯಾವಕಾಶಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಇದೆ.

ಹರಿಕಥಾ ಶ್ರವಣದಿಂದ ಭಕ್ತನ ಮನಸ್ಸು ಜ್ಞಾನದೆಡೆಗೆ ವಾಲುವಂತೆ, ದಾಸ ಶ್ರೇಷ್ಠರ ಹರಿನಾಮ ಸಂಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಆಲಿಸುವುದರಿಂದ ಭಕ್ತಿಯನ್ನೂ - ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಸಂಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಹರಿಯ ನಾನಾ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಗಳ ವಿವರಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಮತ್ತೊಂದು ಕೀರ್ತನ, ರಾಗಮಾಲಿಕೆ, ಆದಿ ತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ 'ಜಗ ಸನ್ಮೋಹನನೇ ಹೇ ಕೃಷ್ಣ'. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಹ್ಲಾದ ವಿಜಯ, ಭಸ್ಮಾಸುರ ವಧೆ, ಕಾಳಿಂಗ ಮರ್ದನ ಇತ್ಯಾದಿ

ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶಗಳು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ಪಾತ್ರಧಾರಣೆ ಮತ್ತು ಕಥಾ ನಿರೂಪಕಾಭಿನಯ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಶ್ರವಣ ಭಕ್ತಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ - ಶ್ರದ್ಧಾ , ಪ್ರೀತಿ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ - ವಿಸ್ಮಯ, ಹರ್ಷ,ಉತ್ಸಾಹ, ಮತಿ, ಹಾಸ.

2. ಕೀರ್ತನಂ :

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕೀರ್ತನ ಭಕ್ತಿ ಭಾವ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈವರೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೈದಳೆದ ಭಗವತ್ ಆಧಾರಿತ ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲವೂ "ಕೀರ್ತನ"ದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನ ನಾನಾ ನಾಮಗಳ ಜಪ, ತಪ, ಸ್ತುತಿಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಇದು ಜ್ಞಾನ ದಾಸೋಹಕ್ಕೂ ಪರಮೋತ್ತಮ ಮಾರ್ಗ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾದರಗೊಳ್ಳುವ ಶ್ಲೋಕ, ದೇವರ ನಾಮಗಳು, ಕೃತಿಗಳು, ಕೀರ್ತನಗಳು, ಸ್ತುತಿಗಳು 'ಕೀರ್ತನ'ದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ - ಪುರಂದರದಾಸ ರಚಿತ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯ, ಆದಿ ತಾಳದ ಕೀರ್ತನ - "ನೀನ್ಯಾಕೋ ನಿನ್ನ ಹಂಗ್ಯಾಕೋ". ಇಲ್ಲಿ ದಾಸರು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾವ್ಯ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ದೇವರ ನಾಮದಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟು, ದೇವರ ಹಂಗು ನಮಗೇಕೆ ಬೇಕು, ಆತನ 'ನಾಮ' ಉಚ್ಛಾರಣೆಯೊಂದೇ ಸಾಕಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ, ಗಜೇಂದ್ರ ಮೋಕ್ಷ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತ, ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ ಮುಂತಾದ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಭಕ್ತರು ಆರ್ತರಾಗಿ ಹರಿನಾಮವನ್ನು ಪಾಡಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಲೋಕ ರೂಢಿಯಲ್ಲೂ, ದೇವರ ಹೆಸರು ತೆಗೆದರೆ, ಭಿಕ್ಷುಕನಿಗೆ ಅತೀ ವೇಗದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕಾಸು ಸಂಪಾದನೆಯಾದರೆ, ಮತೊಂದೆಡೆ ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಹಣ ಗಳಿಕೆಯೂ, ಐಶ್ವರ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದೂ ಬಹಳ ಸುಲಭ. ಅಂದರೆ, ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಒಳಿತೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ, ಕೆಡುಕೂ - ಅನ್ಯಾಯವೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು!

ಅಂತೆಯೇ, 'ಕಲ್ಲು ಸಕ್ಕರೆ ಕೊಳ್ಳಿರೋ' ಎಂಬ ಪುರಂದರದಾಸರ ಮತ್ತೊಂದು ಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನ ನಾಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸೊಗಸಾದ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ಶರಣರು, ಹರಿದಾಸರು, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಅಖಂಡವಾಗಿ ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನೂ, ಜ್ಞಾನ ಮಾರ್ಗವನ್ನೂ ಬೆಸೆದು ಖನಿಜರೂಪವಿತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಈ ಕೀರ್ತನಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವೇದ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಒಂದು ಸುಲಭ ಮಾರ್ಗ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ - ಶ್ರದ್ಧಾ, ಪ್ರೀತಿ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ - ವಿಸ್ಮಯ, ಹರ್ಷ,ಉತ್ಸಾಹ, ಮತಿ, ಹಾಸ.

3. ಸ್ಮರಣೆ :

ಸ್ಮರಣೆ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಹರಿ ಸ್ಮರಣೆ ಎಂದರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರುವ ಭಯ, ಅನುಕಂಪ, ವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಂದ ಭಕ್ತಿಯು ಪರಮಾತ್ಮ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತರಂಗ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಆರೋಗ್ಯದ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿ, ಪರಿಸರವೆಲ್ಲ ಪರಮಾತ್ಮವಾಗಿ

ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪರಮಾತ್ಮತ್ವದ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಸಂತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹಂಬಲಿಸಿದೆ. ಅಂತರಂಗ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಸಾಫಲ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಶುದ್ಧವಾದ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಗವತ್ ಸ್ಮರಣೆ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ನಿರಂತರವಾದ ಭಗವಂತನ ಸ್ಮರಣೆ ಮತ್ತು ಧ್ಯಾನ, ಏಕಾಗ್ರತೆ, ಸಮಚಿತ್ತ, ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ಭಗವಾನ್ ಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ಏನನ್ನೇ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೂ ಭಗವತ್ ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಾಹ್ಯಾಭಿನಯ ರೂಪ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ.ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನೃತ್ಯಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಟರಾಜನ ಮೂರ್ತಿ ಇದ್ದು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯ, ಅಂತ್ಯಂತ ಶಾಂತ ರೂಪದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದಾಸರ "ಹರಿ ಸ್ಮರಣೆ ಮಾಡಿರೋ" ಎಂಬ ಕೀರ್ತನೆ 'ಸ್ಮರಣ' ಭಾವಾಭಿನಯಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ - ಶ್ರದ್ಧಾ, ಸ್ಮೃತಿ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ- ವಿಸ್ಮಯ, ಹರ್ಷ, ಧೃತಿ, ಸಂತೋಷ, ವಿತರ್ಕ , ಪ್ರೀತಿ, ತನ್ಮಯತಾ.

4. ಪಾದಸೇವನಂ :

ಭಕ್ತೆಯು ಪರಮಾತ್ಮನ ಪಾದ ಸೇವೆಗೆ ಹಂಬಲಿಸುವುದೇ 'ಪಾದಸೇವನಂ'. ಇದು ಭಗವತ್ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಒಂದು ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗ. ಭಕ್ತನ ಅಂತರ್ ವಿವೇಕ ಎಚ್ಚರಗೊಂಡು, ತಾನು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಲ್ಪನೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬಂದಾಗ, ಪರಮಾತ್ಮನು ಉತ್ಕೃಷ್ಟನು ಎಂಬ ಭಾವಕ್ಕೆ, ಪಾದಸೇವೆಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. 'ನಾನು' ಎಂಬ ಭಾವ ಹೋಗಿ, ಆತ್ಮ ಬಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ಶ್ರೀಮಂತಗೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಪಾದ ಸೇವೆಯ ಭಕ್ತಿ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನಕದಾಸ ವಿರಚಿತ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯ ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳದ "ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು ಸೇವೆಯನು ಕೊಡೋ ಹರಿಯೇ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಪಾದ ಸೇವೆಗೆ ಭಕ್ತನಿಗಿರುವ ಆತಂಕವು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಶ್ರೀ ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್ ರಚಿತ ನಾಟುಕುರಂಜಿ ರಾಗ, ಆದಿ ತಾಳದ ವರ್ಣಂನಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ 'ಸಾಮಿ ನಾನುಂದನ್ ಅಡಿಮೈ ಎನ್ರ್ರು ಉಲಗಮೆಲ್ಲಾ ಅರಿಯುಮೆ" ಎಂಬುದಾಗಿದೆ. ಇದರರ್ಥ ಭಕ್ತೆಯು, ಪರಮಾತ್ಮನ ಪಾದ ಧೂಳಿಗೆ ಸಮ, ಪಾದ ಸೇವೆಗೆ ಆಕೆ ತಯಾರಿಹಳು ಎಂಬುದು ಲೋಕವೇ ತಿಳಿದ ಮಾತು ಎಂದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಕೆ.ಎನ್. ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೈ ರಚಿತ ಶಂಕರಾಭರಣ ವರ್ಣಂನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ "ಪಾದ ಸೇವೈಯಾಗೀಲುಂ ತರ ಶೊಲ್ಲಡಿ". ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಭಕ್ತಳಂತೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಪಾದ ಸೇವೆಗೆ ಹಂಬಲಿಸುವ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ. ಇಂತಹ ನೂರಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆ "ಪಾದ ಸೇವ್ಯ" ಭಾವವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ-ಶ್ರದ್ಧಾ ,ಸಮರ್ಪಣಾ .ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ - ಜುಗುಪ್ಸಾ , ವಿಶಾದ , ಗ್ಲಾನಿ,ಭಯ , ಚಿಂತಾ, ಶಂಕಾ , ಉನ್ಮಾದ , ಮೋಹ , ಆಶ.

5. ಅರ್ಚನಂ :

ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ದೇವರಿಗೆ ಇಷ್ಟಾರ್ಥವಾಗಿ ಹಲವು ಪೂಜೆಗಳನ್ನೂ, ದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಪುಷ್ಪಗಳನ್ನೂ, ನೈವೇದ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಶೃಂಗಾರಾಧಿ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಅರ್ಪಿಸುವುದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ದೀಪಾರ್ಚನ, ಅಭಿಷೇಕಗಳು, ಪೂಜಾ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲೂ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡು ಭಗವಂತನ ಪ್ರೀತಿ ಸಂಪಾದನೆಗೆ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವೇ 'ಅರ್ಚನಂ'. ಲೋಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೇವರಿಗೆ ವಿವಿಧ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದ್ದು, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದುದು ಭಕ್ತನ ಮನಸ್ಸು - ಹೃದಯ. ಅದನ್ನೇ ಭಕ್ತಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ದೇವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸುವ ಭಾವವನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಮೋಘವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಉದಾ: "ಕಂಡು ಕಂಡು ನೀ ಎನ್ನ ಕೈ ಬಿಡುವುದೇ" ಎಂಬ ದೇವರ ನಾಮದಲ್ಲಿ ದಾಸನು ತನಗಾರೂ ಇಲ್ಲ, ಎನ್ನದೆಲ್ಲವೂ ಭಗವಂತನದ್ದು, ಭಗವಂತನೇ ಎನಗೆ ದಾರಿ ಎಂಬಂತೆ, ತನ್ನ ತಾನೇ ಅರ್ಪಿಸುವ ಭಾವವಿದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ - ಶೃದ್ಧಾ , ಸಮರ್ಪಣಾ . ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ - ಜುಗುಪ್ಸಾ , ವಿಶಾದ ,ಗ್ಲಾನಿ,ಭಯ , ಚಿಂತಾ , ಶಂಕಾ , ಉನ್ಮಾದ , ಮೋಹ , ಆಶ.

6. ವಂದನಂ:

ದೈನ್ಯ ಭಾವದಿಂದ ಭಗವಂತನಿದಿರು ಕೈಯೊಡ್ಡಿ ಕೋರುವುದೇ ವಂದನಂ. ವಂದಿಪೆ, ಜಯ ಜಯ, ನಮೋ ನಮೋ, ಶರಣು, ಬೇಡುವೇ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದೂ, ಈ ಶಬ್ದಗಳಿರುವ ಕೀರ್ತನಗಳಿಂದ ಭಗವಂತನನ್ನು ಪಾಡಿ ಪೊಗಳುವುದು 'ವಂದನಂ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಗವತ್ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ತೋರುವ ವಂದನಾ ಭಾವವು, ಭಕ್ತನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಆದ್ಯದಲ್ಲೇ ವಿನಾಯಕನಿಗೆ ವಂದಿಸಿ, ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿಗೆ ವಂದಿಸಿ ಮಾಡುವ ಸ್ತುತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕೌತ್ವಂಗಳೂ ಕೂಡ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ವಂದನಾ" ಭಾವಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತದೆ. ನಾಟರಾಗದ ಖಂಡಛಾಪು ತಾಳದ "ವಂದಿಸುವುದಾದಿಯಲಿ ಗಣನಾಥನಾ", "ಜಯ ಜಾನಕೀ ಕಾಂತ" - ಕೌತ್ವಂ, "ನಾರಾಯಣತೇ ನಮೋ ನಮೋ" ಎಂಬ ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೀರ್ತನ, "ಗಜವದನಾ ಬೇಡುವೆ" , "ಚಂದ್ರಚೂಡ ಶಿವ" ಮುಂತಾದ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ದೇವರ ನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಾವಿರಾರು ರಚನೆಗಳಿಗೆ ವಂದನಾ ಭಾವದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಕಾಶ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ -ಶೃದ್ಧಾ , ಸಮರ್ಪಣಾ . ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ - ಜುಗುಪ್ಸಾ , ವಿಶಾದ ,ಗ್ಲಾನಿ,ಭಯ , ಚಿಂತಾ , ಶಂಕಾ , ಉನ್ಮಾದ , ಮೋಹ , ಆಶ.

7. ದಾಸ್ಯಂ :

ಭಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿಯ ಪರಮ ಪ್ರೀತಿ - ಉತ್ಕಟ ಪ್ರೇಮ. ಇದು ದಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಚರಣ ಗತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಶಾಂತ ರೂಪವೇ ಪರಮಾನಂದ

ರೂಪ. ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ ದಿಟತ್ವವು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಭಕ್ತನ ಒಳಗಿನ ವಿವೇಕವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾ, ದಾಸ್ಯ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ದಾಸ ಶ್ರೇಷ್ಠರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ನಾಮದೊಂದಿಗೆ ದಾಸ ಎಂಬ ನಾಮವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಭಗವಂತನ ದಾಸನಾಗುವುದರಲ್ಲಿರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ: ದಾಸರ "ದಾಸನ ಮಾಡಿಕೊ ಎನ್ನ" ನಾದನಾಮ ಕ್ರಿಯೆ, ಆದಿ ತಾಳದ ಕೀರ್ತನವು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. ಶ್ರೀ ವ್ಯಾಸರಾಯ ವಿರಚಿತ "ಬಾರೋ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯಾ" ಎಂಬ ರಾಗಮಾಲಿಕೆ, ಆದಿ ತಾಳದ ದೇವರ ನಾಮದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ದಾಸ ನಿನ್ನ ಪಾದ ದಾಸ" ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅತಿ ಭವ್ಯ. ಶೇಷ ಭಾವ ಪೂರಿತವಾದ ಕನಕದಾಸ ವಿರಚಿತ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಗದ, ಆದಿ ತಾಳದ "ದಾಸಾಸ್ಯರ ದಾಸರ ದಾಸ ನಾನು ಬಡದೀಶ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳೆ" ಎಂಬುದು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅಪರೂಪದ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ - ಶ್ರದ್ಧಾ, ಪ್ರೀತಿ . ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ - ಅಮರ್ಷ , ಜುಗುಪ್ಸಾ , ತ್ರಾಸ , ಉನ್ಮಾದ.

8. ಸಖ್ಯಂ :

ಪ್ರೀತಿಯ - ಗೌರವದ ಉತ್ಕಟತೆಯಿಂದ ಭಗವಂತನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ತೋರಿ "ಸಖ" ಭಾವ ತಳೆಯುವುದೇ "ಸಖ್ಯಂ". ಈ ಮೂಲಕ ವಿಶಾಲ ಹೃದಯೀ ಭಕ್ತರು, ಕಾಂತಿ ಸಾಗರನಾದ, ನಾದ ಸಾಗರನಾದ, ಅಮೃತ ಸಾಗರನಾದ, ಜ್ಞಾನಬಲಕಾರುಣ್ಯ ಸಾಗರನಾದ, ಶಾಂತಿ ಸಾಗರನಾದ ಪರಮಾನ್ಮನನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಗೋಪ -ಗೋಪಿಯರು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು ಇದೇ ಸಖ್ಯ ಭಾವ. ಭರತ ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ವರ್ಣಂ, ಪದಂಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಅತಿಯಾದ ಸಲಿಗೆಯೊಂದಿಗೆ ಭಗವಂತನಲ್ಲಿ ಸಖ್ಯ ಭಾವ ತೋರುವುದಿದೆ. ಇದು ಶೃಂಗಾರಪೂರ್ವಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಭಕ್ತಿಯೂ ತುಂಬಿದೆ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ "ನಾಯಕ" ಎಂಬ ದೈವ, ಕಲ್ಪನೆ ಮಾತ್ರ. ಲೌಕಿಕ ಶೃಂಗಾರ, ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಸಖ್ಯ' ಭಾವಕ್ಕೆ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ಹೊಸ ರೂಪು ನೀಡಿದೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೇರಳವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ "ಬಾರೋ ನೀ ಎನ್ನ ಮನ ಮಂದಿರಕೆ", "ಬಾರೋ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯಾ", "ಚಂದ್ರಚೂಡ ಶಿವ ಶಂಕರ ಪಾರ್ವತಿ ರಮಣಾ ನಿನಗೆ ನಮೋ", "ಚಿಕ್ಕವನೇ ಇವನು", "ನೀನೇ ಅನಾಥಬಂಧು" ಅಂತೆಯೇ, ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಏಕವಚನ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸಿ, “ಸಖ್ಯ” ಭಾವದ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಸಖ್ಯ ಭಾವದಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯು ತನ್ನ ಉಪಾಸ್ಯ ದೇವನನ್ನೇ ಪತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ, ಸಖ್ಯವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತ ಬಂದು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಉಪಾಸನೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ "ಸಖ್ಯ" ಭಕ್ತಿ ಭಾವವೂ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂತಃಸತ್ವದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ - ಶ್ರದ್ಧಾ, ಸ್ನೇಹ . ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ- ಅಮರ್ಷ , ಜುಗುಪ್ಸಾ , ತ್ರಾಸ , ಉನ್ಮಾದ.

9.ಆತ್ಮ ನಿವೇದನಂ :

ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಂದರೆ ಕಾಯಾ - ವಾಚಾ - ಮನಸಾ ಭಗವಂತನ ಪಾದಕ್ಕೆ ಶರಣಾಗತನಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ "ಆತ್ಮ ನಿವೇದನ" ಭಾವ. ಆರ್ತತೆಯಿಂದ ಸರ್ವ ಸಮರ್ಪಣಾ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಪರಮಾತ್ಮ ತತ್ವವನ್ನು ನಿಚ್ಚಳಗೊಳಿಸಿದ ಮನಸ್ಕ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಭೋಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತೊರೆದು, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಸುಖದಲ್ಲೇ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಕಾಣುವ ಹಂಬಲದಿಂದ ಸರ್ವ ಸಂಗ ಪರಿತ್ಯಾಗಿ ಯಾದ ಪರಮೋಚ್ಛ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪುವುದೇ ಆತ್ಮ ನಿವೇದನಾ ಭಾವ. ಮೋಕ್ಷ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸುಲಭ ಮಾರ್ಗ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಭಕ್ತಿಯ ಅನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಕಾರಣ ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭೋಗ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನಾಗಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಲಿ ಲೌಕಿಕ ಬಂಧನಗಳಿಂದ ವಿಮುಕ್ತರಾಗಿ "ಆತ್ಮ ನಿವೇದನಾ" ಭಾವಕ್ಕೆ ಅತಿ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ಭಾವಾನುಭವ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ಮೀರಾ ಬಾಯಿ, ಶಿವ ಶರಣೆ ಅಕ್ಕ ಮಹಾದೇವಿ, ಆಂಡಾಳ್, ಶಾರದಾ ದೇವಿ ಮುಂತಾದವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿ ರೂಪವನ್ನು ಅಭಿನಯ ಮುಖೇನ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ ಕೈ ಹಾಕ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ - ಶ್ರದ್ಧಾ, ವಿಶಾದ , ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ - ಜುಗುಪ್ಸಾ , ವಿಭೋದ , ಗ್ಲಾನಿ, , ಜಢತ , ಶೋಕ , ಮೋಹ .

ನವ ವಿಧ ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ :

ಆಸಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಯೋಚನೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ವಿಶೇಷ ನಿರತವಾಗಿರುವಿಕೆ.

1. ಗುಣಮಹಾತ್ಮಾಸಕ್ತಿ :

ಈಶ್ವರನ ಲೀಲಾವತಾರಗಳಿಂದ ಸುಗುಣ ಮೂರ್ತ್ಯಾಕಾರಗಳ ಮಹಿಮೆ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ಕೌತ್ವಂ, ಶಬ್ದಂ ಮತ್ತು ದೇವರ ನಾಮಗಳು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ.

2. ರೂಪಾಸಕ್ತಿ :

ಈ ಸ್ವರೂಪಗಳು ತಿಳಿದ ನಂತರ ತನ್ನ ಉಪಾಸನೆಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಸಗುಣ ಮೂರ್ತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನಿಡುವುದು. ದಶವಿಧ ಅವತಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಭಗವಂತನಿಗೆ ಭಕ್ತನು, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರೂಪು ನೀಡಿದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಭಕ್ತಿಯ ಅರ್ಪಣೆ. ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ, ವಿಶೇಷ ಭಂಗಿಗಳ ಮುಖಾಂತರ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳ ನಡು ನಡುವಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರೂಪು ನೀಡುತ್ತಾನೆ.

3. ಪೂಜಾಸಕ್ತಿ :

ಈ ರೀತಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನಿಟ್ಟ ಸಗುಣ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕರ್ಮ ಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಪೂಜಾದಿಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಡುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ

ಸ್ತುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ದೇವನನ್ನೇ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ಮುಖೇನ, ಹೂವಿನಲಂಕಾರ ಮಾಡುವಂತೆ, ಅಭಿಷೇಕ ಕರ್ಮಣೆ, ಪುಷ್ಪಾರ್ಚನೆ, ದೀಪಾರಾಧನೆ, ವಂದನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪೂಜಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

4. ಸ್ಮರಣ ಶಕ್ತಿ :

ಜಪ ಮಾಡತಕ್ಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜಪಕ್ಕೂ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ತನ್ನ ಉಪಾಸನಾ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆಯೂ, ಅಂಗಹಾರಗಳ ಮೂಲಕ ರೂಪು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಂಸಾಸ್ಯ ಹಸ್ತ, ಅರಾಳ ಹಸ್ತ, ಸೂಚಿ ಹಸ್ತ, ಅಂಜಲಿ ಹಸ್ತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸ್ಮರಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

5. ದಾಸ್ಯಾಸಕ್ತಿ :

ಪೂಜೆ ಮಾಡತಕ್ಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈಶ್ವರನನ್ನು ಒಡೆಯನೆಂದೂ, ತಾನು ದಾಸನಾಗಿ ಆತನ ಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದೂ ತಿಳಿಯುವ ನಮ್ರ ಭಾವವು ದಾಸ್ಯಾಸಕ್ತಿ. ಷೋಡಶೋಪಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವೂ ಒಂದು. ಭಗವಂತನ ದಾಸನೆಂಬಂತೆ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಆತನಿಗೆ ಸೇವೆ ಮಾಡಿದರೆ, ಅದೇ ಕಲಾವಿದರಿಗಿರಬೇಕಾದ ದಾಸ್ಯಾಸಕ್ತಿ.

6. ಸಖ್ಯಾಸಕ್ತಿ :

ನಮಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬರ ಪರಿಚಯವಾಗಿ ಆ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಲಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಸ್ನೇಹ ಭಾವ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಯಜಮಾನ - ದಾಸ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇರದೆ, ಸಖ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಬಂದು, ಅದೊಂದು ರೀತಿಯ ಅವರ್ಣನೀಯ ಪ್ರೇಮವು ನೆಲೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭಗವಂತನಲ್ಲಿ ಸಖ್ಯಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಭಕ್ತರು, ದಾಸರು ಏಕವಚನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ರಾಮಾ, ಕೃಷ್ಣಾ ಎಂದು ಕೂಗುವುದು. ನೃತ್ಯ ಕ್ರಮಗಳಾದ ದೇವರ ನಾಮ, ಪದಂ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಖ್ಯಾಸಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

7. ಕಾಂತಾಸಕ್ತಿ :

ಪತಿ ಪತ್ನಿಯರ ನಡುವಿನ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಮತ್ತು ಪವಿತ್ರ ಸಂಬಂಧದಂತೆ, ಭಗವಂತ ಮತ್ತು ಭಕ್ತೆಯ ನಡುವಿನ ಆಸಕ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವೂ ಮತ್ತೆ ರತಿ ಸುಖದ ಆನಂದವೂ ಇವರೀರ್ವರ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಡುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಭರ್ತೃ ಎಂದರೆ ಆತ್ಮನೇ. ದೇಹೇಂದ್ರಿಯ ಮನೋಬುದ್ಧಿಗಳು ಚೈತನ್ಯದಿಂದಲೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಆತ್ಮನು ಭರ್ತೃವೆನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಖ್ಯಾಸಕ್ತಿ, ಕಾಂತಾಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರಮ ವಿರಹಾಸಕ್ತಿ ಈ ಮೂರು ಆಸಕ್ತಿ ವಿಶೇಷಣಗಳು ಕೂಡಿ - ಶೃಂಗಾರ ಪೂರಿತವೂ, ಅಭಿನಯ ಯೋಗ್ಯವೂ ಆದ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳ ಮನೋಧರ್ಮ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ.

8. ವಾತ್ಸಲ್ಯಾಸಕ್ತಿ :

ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ನಾವಿಡುವ ಮಧುರವಾದ ಪ್ರೀತಿಗೆ ವಾತ್ಸಲ್ಯವೆಂಬುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಧ್ಯಾನಾಭ್ಯಾಸವು ಬಲಿಯುತ್ತ ಬಂದಂತೆ ಅಂತರ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಆನಂದ ರಸವು ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವುದು.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುವ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲ್ಯ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ತೋರುವ ಬಂಧಗಳೆಲ್ಲವೂ ವಾತ್ಸಲ್ಯಮಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾದ ಸೂಕ್ತಿಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಿಡದೇ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು.

9. ಆತ್ಮ ನಿವೇದನಾಸಕ್ತಿ :

ಆತ್ಮ ಎಂದರೆ 'ನಾನು' ಎಂಬ ಅರಿವಿಗೆ ವಿಷಯನಾದವನು. ಈ 'ನಾನು' ಎಂಬ ದೇಹ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಉಪಾಸ್ಯ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಪಿಸುವಿಕೆ. ಕಲಾವಿದೆಯಾದವಳು ನಾನು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆತು, ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ರಸ ಸಿದ್ಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ನೃತ್ಯದ ವಿಷಯ ಎಲ್ಲವೂ ಭಗವಂತನನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಆತ್ಮ ನಿವೇದನಾಸಕ್ತಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

10. ಪರಮ ವಿರಹಾಸಕ್ತಿ :

ಉಪಾಸ್ಯ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಯೇ ತಾನಾಗಿ ನಿಂತಾಗ ಪುನಃ ತಾನು ಬೇರೆ, ಉಪಾಸನಾ ಮೂರ್ತಿ ಬೇರೆ - ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯು ಉದಯವಾದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ತಾಪ ಪಡುತ್ತಾ, ಪುನಃ ಪುನಃ ಒಂದಾಗಿ ಸೇರಿ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಪರಿತಾಪ ಪಡುವುದು. ನೃತ್ಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತೆಯು ನಾಯಿಕೆಯಾದಾಗ, ನಾಯಕನ ಅಂದರೆ ದೇವನ ವಿರಹದಲ್ಲಿ ಬೇಯುವುದು ಸಾಧಾರಣ ಅಭಿನಯ ವಸ್ತು.

11. ತನ್ಮಯತಾಸಕ್ತಿ :

ಹೀಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿದ 'ನಾನು' ಎಂಬುದು ಹೋಗಿ ಉಪಾಸ್ಯ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಯೇ ತಾನಾಗಿ, ತನಗೂ ಉಪಾಸ್ಯ ಮೂರ್ತಿಗೂ ಅಭೇದ್ಯವುಂಟಾಗುವಿಕೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮುಖಾಂತರ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸಾಧನೆ ನಡೆದರೆ, ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಾದರೆ, ತನ್ಮಯತಾಸಕ್ತಿ ತನ್ನಿಂತಾನೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೯

ರಸ ಮತ್ತು ಭಾವ

ಅಧ್ಯಾಯ ೬

[illegible]

ರಸಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಘಟನಾ ವಿಶೇಷಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳ ನಡೆನುಡಿಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು, ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನೂ, ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ, ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನೂ ತೋರಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ, ಇದನ್ನೇ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದಾಗ, ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದುದು ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ಮನೋಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹಿಡಿತ, ಸಂಯೋಜನಾ ತಂತ್ರ, ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಅರಿವು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯ ಶಿಷ್ಯರಿಗೂ ಇದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ರಸಧಾರೆ ತುಂಬಿ ಹರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ನರ್ತಕಿಯು ಅಭಿನಯ ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ - ಸಂದರ್ಭಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದು, ಅವಸ್ಥಾನುಕರಣೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೇಷ - ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾಳೆ, ಅವನಂತೆ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾಳೆ, ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಹಾಯವೂ ಪರಿಕರಗಳೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆಯು ತಾನು ಅನುಕರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ನಾನಾ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರಸಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. 'ಅವಸ್ಥೆ' ಎಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು. ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡುವ ಹಲವಾರು ಪಾತ್ರಗಳ ಅವಸ್ಥಾಗುಣಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ನಾಯಿಕಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ-ಕಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

'ರಸ' ಎಂಬುದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗುವಲ್ಲಿ ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳೊಂದಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಉತ್ಪಾದಕ ಉತ್ಪಾದ್ಯವೇ, ಅನುಮಾಪಕ ಅನುಮಾಪ್ಯವೇ, ಭೋಜಕ ಭೋಜ್ಯವೇ, ವ್ಯಂಜಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವೇ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ರಸ ಸೂತ್ರದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಎಂಬ ಪದದ ವಿವರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದು, ಅದು ವ್ಯಂಜಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ವೀರ, ಭಯಾನಕ, ಬೀಭತ್ಸ, ಅದ್ಭುತ ಎಂಬ ಎಂಟು ರಸಗಳು. ಅದಕ್ಕೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ರತಿ, ಹಾಸ, ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ, ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯ, ಜಿಗುಪ್ಸೆ, ವಿಸ್ಮಯ ಎಂಬ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳು, ನಿರ್ವೇದ ಮುಂತಾದ ಮೂವತ್ತಮೂರು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು, ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿವೆ.

ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕೆಯರ ಅವಸ್ಥಾಭೇದಗಳಿಂದ ರಸ ಭೇದಗಳುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ರಸ ಭೇದದಿಂದ ನೃತ್ಯ ಭೇದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾದ ರೂಪಕವು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ರಂಜನೆಯಾಗಿ ಚತುರ್ವರ್ಗ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿಯ ಮಹೋದ್ದೇಶವು ಫಲಿಸುವುದರಿಂದ ರಸದ ಸ್ಥಾನವು ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು.

ನರ್ತಕನ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಬೋಧನೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು ಸೌಂದರ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ. ಕಲಾವಿದನ ಗುರಿ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವೇ ಹೊರತು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕಾತ್ಮಕ ಲಾಭವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನಾದವರಿಗೆ ರಸಾನುಭವವೂ, ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಬಗೆ ಬಗೆಯ ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ಸಂಚಾರಿಗಳು ಕೂಡಿದ್ದು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ (ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಮಾತು), ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ (ಸತ್ವಜ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು) ಹಾಗೂ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ಉಡುಗೆ - ತೊಡುಗೆ, ಮುಖ ಹಾಗೂ ದೇಹವರ್ಣಿಕೆಗಳು, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ನಿಸರ್ಗದ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ಸೇರಿ, ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನು ಸಹೃದಯರಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಂಡು, ಅನುಭವಿಸಿ, ಆಹ್ಲಾದ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೇ ರಸದ ಭೋಗ ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಲೌಕಿಕ ಸುಖಾನುಭವಕ್ಕೆ ಎಟುಕುವ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಪರಬ್ರಹ್ಮ ಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದದ್ದು. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸ್ವಾದದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನು ಸಮಾಧಿಯಿಂದ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಲೀನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಹರ್ಷ ಹೊಂದಿ ಸಂತುಷ್ಟನಾಗಿ, ಪುನಃ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸಾಧಾರಣ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುವುದರಿಂದ 'ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸೋದರ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಇನ್ನು ರಸ ಶಬ್ದದ ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕಹೊರಡುವವರಿಗೆ ಒಂದು ಸೂತ್ರ. 'ಕಾಮಸೂತ್ರ' ವಾತ್ಸಾಯನನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು 'ಜಯಮುಗಲಾ' ಟೀಕೆಯೊಡನೆ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ರತಿ, ಕಾಮಶಕ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ರಸ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಕೇಂದ್ರ ವಿಷಯವಾಗಿರುವ ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕಾ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ರಸದ ಪುಷ್ಠಿಯಾಗಿ, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ವಾಕ್ಯಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

"ರಸೋ ರತಿಃ ಪ್ರೀತಿರ್ಭಾವೋ ರಾಗೋ ವೇಗಃ ಸಮಾಪ್ತಿರಿತಿ ರತಿ ಪರ್ಯಾಯಃ"

- *ಕಾಮಸೂತ್ರ 2.1.65*

"ಶಾಸ್ತ್ರಾಣಾಂ ವಿಷಯಸ್ತಾವದ್ಯಾವನ್ನಂದರಸಾ ನರಾಃ" - *ಕಾಮಸೂತ್ರ 2.2.32*

ಮತ್ತೊಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಸ ಶಬ್ದದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

"ತದಿಷ್ಟಭಾವಲೀಲಾನುವರ್ತನಮ್" - *ಕಾಮಸೂತ್ರ 6.1.35*

'ಜಯಮಂಗಲಾ' ಟೀಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ.

"ನಾಯಕಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರದಿಷು ಯ ಇತ್ಯೋ ರಸೋ ಭಾವಃ ಸ್ಥಾಯಿಸಂಚಾರಿಸಾತ್ವಿಕೇಷು, ಲೀಲಾಚೇಷ್ಟಿತಾನಿ ತೇಷಾಮನುವರ್ತನಮ್"

ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ರಸ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳೆಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕ್ರಮಶಃ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿ - ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ವಾತ್ಸಾಯನನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಂಚ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ರಸ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ

ಅರ್ಥ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಬಹುಪಾಲು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಾತ್ಸಾಯನನ 'ಕಾಮಸೂತ್ರ' ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು. ಈ ಕಾಲವನ್ನು ಸೂತ್ರಕಾಲವೆಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರ ಶೈಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತ್ತು. ಈ ಅವಧಿಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ವಾತ್ಸಾಯನನ ಕಾಮಸೂತ್ರ ಮೂಡಿಬಂದರೆ, ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಸ್ವಯಂ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಭರತನು ತನಗೂ ಮೊದಲು ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಆಚಾರ್ಯರುಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ನಮೂದಿಸಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕೆಲವೊಂದು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಭರತನಿಗಿಂತ ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಬರಬಹುದಾಗಿದೆ. ರಸ ಶಬ್ದದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅರ್ಥ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ಕಾಲವನ್ನು 'ಕಾಮಸೂತ್ರ'ದ ರಚನಾ ಕಾಲದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ನಾಯಿಕೆಯ ಪಾತ್ರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಶೃಂಗಾರ - ರತಿ ವಿಚಾರಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತಗೊಂಡು ಆಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನೃತ್ಯಗಳ ಮೂಲಕವೂ ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕಾ ಸಂಬಂಧಿತ ರಸಾಸ್ವಾದಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿಯೇ ಉದ್ಭವಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಪರಿಪಕ್ವತೆಗೆ ಸಹಾಯವಾಗುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ಉಪಕರಣಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ - ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ - 'ಕಾಮಸೂತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. ರಸಕ್ಕೆ ಆಲಂಬನ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿರುವ ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕಾ ಭೇದ, ಉದ್ದೀಪನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಷಯ ವಸ್ತು, ದೂತಿ - ಸಖಿಯರ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು, ಅನುಭಾವ, ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಾದಿಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ವಿವೇಚನೆ ಕಾಣದೊರೆಯುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಕಾರಾಂತವಾಗಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಕಾಣದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ನಿಜ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಮಾನವನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಆತನ ಜೀವನದ ವಿಲಾಸೋಪಕರಣಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭಾರತದ 'ನಾಟ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಹಾಗೂ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ಕ್ಕೆ ಕಾಮಸೂತ್ರವೇ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ - ಆಧಾರವೂ ಹೌದು. ರಸ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂಗಗಳಾದ ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ - ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಗೆ, ಅದರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರಕಿದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವಯಂ ಭರತನೇ ಈ ವರ್ಣನೆಗೆ 'ಕಾಮಸೂತ್ರ'ವೇ ಆಧಾರವೆಂದು ಒಪ್ಪಿರುತ್ತಾನೆ. ರಸಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಧಾರ ಕಾಮಸೂತ್ರವಾದರೆ, ಕಾಮಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಧಾರವನ್ನು ಅಥರ್ವ ವೇದವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಈ ಅರಿವನ್ನು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುನಿಯು ಋಗ್ ವೇದದಿಂದ ವಿಷಯ ತತ್ವವನ್ನು,

ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ, ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅಥರ್ವ ವೇದದಿಂದ ರಸವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಪಂಚಮ ವೇದವಾದ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಇರುವ ಪ್ರತೀತಿಯಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಅಥರ್ವ ವೇದ'ದ ಋಷಿಗಳು ಲೌಕಿಕ ಜೀವನದ ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ತಿಳಿದು ನಡೆದವರು. ಇಲ್ಲಿ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ಭೌತಿಕ ಅಡೆ ತಡೆಗಳ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಬಯಕೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕಾಣಸಿಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಅಲ್ಲಿ ಓರ್ವಾತನು ಹಲವು ಸ್ತ್ರೀಯರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಮ ಸಂಪಾದನೆಗೆ ಹೆಣಗಾಡುವುದು, ಅವರನ್ನು ಸಂತುಷ್ಟರನ್ನಾಗಿಸಲು, ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಉಡುಗೊರೆಗಳನ್ನು ವಿತರಿಸುವುದು, ಶತ್ರುಗಳ ಮತ್ತು ಸವತಿಯರ ಕೋಪವನ್ನು ಶಮನಗೊಳಿಸುವುದು, ಅಭಿಸಾರ ಮೊದಲಾದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗೂ ದಾಂಪತ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ಸುಖಮಯವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಅಭಿಚಾರ ಮಂತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಅಥರ್ವ ವೇದದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಮಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಕಾಮಸೂತ್ರಗಳ ಬೀಜಾಂಶವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಈ ತರ್ಕ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವವರಿಗೆ, ಅಥರ್ವ ವೇದದ ಮೂಲಕ ರಸ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಸ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಣ ತತ್ವ; ಕಾವ್ಯ ಜನ್ಮ ತಾಳಿರುವುದೇ ರಸಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕಾ - ನಾಯಿಕಾ ಭೇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಣತತ್ವವಾಗಿರುವ ಶೃಂಗಾರಾವಸ್ಥೆಯು ರಸರಾಜಾವಸ್ಥೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

"ಅಭಿನಯದ ಜೀವವಾಹಿನಿ ರಸಾಸ್ವಾದ, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೇ ಅಭಿನಯದ ಉದ್ದೇಶ" ಎಂಬ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಈಗ ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಲು ಹೊರಟಿರುವೆ. 'ಅಭಿನಯ' ಎಂದಾಕ್ಷಣ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ, 'ನಾಟ್ಯ' ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡುವ ಅಭಿನಯದ ವಿಶಾಲಾರ್ಥವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೇ ಮುಖ ಮಾಡಿ ನಡೆಸಲಾದ ಚರ್ಚೆ ಇದು. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳೇ ವಸ್ತು ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಸ್ತುಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವೇ ರಸದ ಮೂಲಾಧಾರ, ಅದೇ ರಸದ ಕೇಂದ್ರ. ಇದುವೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ರಸ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸರ್ವೇ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಸರ್ವರಲ್ಲೂ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವೆಂದರೆ ರತಿ. ಇದು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಅಂದರೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ಕಟವಾದ ಆವೇಶ - ಅನುರಾಗವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿ, ಪ್ರೇಮಾರ್ದತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ರತಿಯೇ ಶೃಂಗಾರದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ. ಕಾರ್ಯಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ದಿಟವಾದ ಆವೇಶವೂ - ಉತ್ಸಾಹವೂ ಮೂಡಿ ಬಂದು ವೀರ ರಸದ ಸ್ಥಾಯಿ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳ ವಿನಾಶದಿಂದ, ನನಸಾಗದ ಕನಸುಗಳಿಂದ, ಚಿತ್ತವೈಕಲ್ಯದಿಂದ ಶೋಕವೆಂಬ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಕರುಣ ರಸಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು, ಸನ್ನಿವೇಶ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ದೈಹಿಕ ವಿಕೃತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ

ಚೇತೋವಿಕಾಸವೇ ಹಾಸವೆನಿಸಿ, ಹಾಸ್ಯ ರಸಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾಯೀ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಭಯಾನಕ ರಸದ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವ, ರೌದ್ರ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಚಿತ್ತವಿಕಾರತೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಬೀಭತ್ಸ ರಸದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಜಿಗುಪ್ಸೆ. ಇದು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ದೋಷದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿರುವವರ ಬಗ್ಗೆ ಏರ್ಪಡುವ ಮನಸ್ಸಿನ ತೀವ್ರತೆಯೇ ಕ್ರೋಧ. ರೌದ್ರ ರಸಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತ ರಸಕ್ಕೆ ಶಮವೇ ಸ್ಥಾಯೀರೂಪ. ಇದು ಸಂಯಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟ. ಇಚ್ಛಾಶೂನ್ಯವಾದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಸುಖವೇ ಶಮ. ಇನ್ನು ವಾತ್ಸಲ್ಯ ರಸವನ್ನು, ತಂದೆ ತಾಯಿಯರು, ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲಿಟ್ಟಿರುವ ಅನುಪಮ ಪ್ರೇಮವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇದು ಸರಳವಾದ ರಸ ಸ್ಥಾಯಿಗಳ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು 'ರಾಮಾಯಣ'ವನ್ನು ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಅರಿಯುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಜೀವನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಅದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಮಾನವ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ, ಎಲ್ಲ ರಸ ಭಾವಾದಿಗಳ ಮೂಲಾಂಶಗಳು ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗೇ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ 'ಮಹಾಭಾರತ', ಋಗ್ವೇದ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಗ್ರಂಥಗಳು ವಿವಿಧ ರಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅಪೂರ್ವ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ನಡೆವ ರಸದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುವ ವಿಧಾನ - ಕಾರ್ಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವದಿಂದಲೇ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳು ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಜೀವ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಈ ಗ್ರಂಥಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಇತಿಹಾಸವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಪವಿತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮೂಲೋದ್ದೇಶ ಧರ್ಮ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ನೀತಿ ಬೋಧನೆ. ಅದು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಈ ಎರಡು ಗುಣ ವಿಶೇಷಗಳೊಡನೆ, ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತು, ಸೌಂದರ್ಯಪೂರ್ಣ ರಸಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ನೃತ್ಯ, ಆಮೋದ - ಪ್ರಮೋದಗಳೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕದಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನವರಸ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವಾಗ, ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶ, ಸೌಂದರ್ಯಲಹರಿ, ರಸ ಈ ಮೂರರ ಸಮ್ಮಿಲನವಾಗಲೇಬೇಕು. ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತ ನವರಸ ರಾಮಾಯಣ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗಿದೆ-

ಶೃಂಗಾರಂ ಕ್ಷಿತಿನಂದನಾ ವಿಹರಣೇ, ವೀರಂ ಧನುರ್ಭಂಜನೇ
ಕಾರುಣ್ಯಂ ಬಲಿಭುನ್ಮುಖೇ, ಅದ್ಭುತರಸಂ ಸಿಂಧ್‌ಗಿರಿಸ್ಥಾಪನೇ
ಹಾಸ್ಯಂ ಶೂರ್ಪಣಖಾ ಮುಖೇ, ಭಯವಹೇ, ಬೀಭತ್ಸಮಾಜೀ ಮುಖೇ
ರೌದ್ರಂ ರಾವಣಭಂಜನೇ ಮುನಿಜನೇ ಶಾಂತಂ ವಾಪುಃ ಪಾಪುನ||

ಅಂತೆಯೇ ಭಾನುದತ್ತನ 'ರಸತರಂಗಿಣಿ' (ಕ್ರಿ.ಶ. 13-14ನೇ ಶತಮಾನ) ಗ್ರಂಥ ಮತ್ತು 'ರಸಮಂಜರಿ' ಶುದ್ಧ ರಸ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥ. ಇಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಆಲಂಬನವಾದ ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕೆಯರ ನಾನಾ ರೂಪಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ರಸತರಂಗಿಣಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ನವರಸ ಸಂಪೂರ್ಣ ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತ ಶ್ಲೋಕವೊಂದಿದೆ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀಮಾಲೋಕ್ಯ ಲುಭ್ಯನ್ನಿಗಮಾಮುಪಹಸನ್ ಶೋಚಯ್ಯರ್ಜ್ಞಜಂತೂನ್|
ಕ್ಷತ್ರಂ ಶೋಣಾಕ್ಷಿಪಶ್ಯನ್ಯಮತಿ ದಶಮುಖಂ ವೀಕ್ಷ್ಯ ರೋಮಾಂಚ ಮಂಚನ್|
ಹೃತ್ವಾ ಹೈಯಂಗವೀನಂ ಚಕಿತಮುಪರನ್ಮ್ಲೇಚ್ಛರಕ್ತೈರ್ದಿಗಂತಾನ್|
ಸಿಂಚಂದಂತೇನ ಭೂಮಿಂ ತಿಲಮವ ತುಲಯನ್ನಾತು ನಃ ಪೀತವಾಸಾಃ||

- ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ರೂಪವನ್ನು ನೋಡಿ ಆಸಕ್ತನಾಗುತ್ತ (ಶೃಂಗಾರ), ವೇದಗಳನ್ನು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತ (ಹಾಸ್ಯ), ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುವ ಜೀವಿಗಳಿಗಾಗಿ ಶೋಕ ಪಡುತ್ತ (ಕರುಣ), ಕ್ಷತ್ರಿಯರನ್ನು ರಕ್ತ ನೇತ್ರಗಳಿಂದ ನೋಡುತ್ತ (ರೌದ್ರ), ರಾವಣನನ್ನು ನೋಡಿ ರೋಮಾಂಚಿತನಾಗುತ್ತಾ (ವೀರ), ಬೆಣ್ಣೆಯನ್ನು ಕದ್ದು (ಯಶೋದೆಯ ಭಯದಿಂದ) ಚಕಿತ - ಭೀತನಾಗಿ ಓಡುತ್ತಾ (ಭಯಾನಕ), ಮ್ಲೇಚ್ಛರ ರಕ್ತದಿಂದ ದಿಗಂತಗಳನ್ನು ಆಪಾವನಗೊಳಿಸುತ್ತ (ಬೀಭತ್ಸ) ಮತ್ತು ಭೂಮಿಯನ್ನು ಎಳ್ಳಿಗೆ ಸಮಾನವೋ ಎಂಬಂತೆ ಹಲ್ಲಿನಿಂದೆತ್ತುತ್ತ ಇರುವ (ಅದ್ಭುತ) ಪೀತಾಂಬರಧಾರಿ ಕೃಷ್ಣನು ನಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲಿ.

ಇದನ್ನು ನವರಸ ರಾಮಾಯಣದ ವಿಧಾನದಲ್ಲೇ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸೂಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಅಂತೆಯೇ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ ವಿರಚಿತ 'ಭಾವಯಾಮಿ ರಘುರಾಮಂ', ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನದ ನೃತ್ಯರೂಪ. ಸದ್ಗುಣಗಳ ಮಾಣಿಕ್ಯನಾದ ಶ್ರೀ ರಾಮನಿಗೆ ನನ್ನ ಶರಣು ಎಂಬಂತೆ ತೊಡಗಿ, ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಶ್ರೀ ರಾಮ ಜನ್ಮ ವೃತ್ತಾಂತದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು, ಲವಕುಶ ಜನನದ ವರೆಗೆ ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ, ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬರುವ ವಿಶೇಷ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಇಂದು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅನೇಕ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಶೇಷತೆಯೇ ಗೌಣವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ, ಕೆಲವೊಂದು ಪಾದ ಭೇದಗಳಿಂದ ಬಂಧಿತಗೊಂಡು, ಚಲನವಿಲ್ಲದ ಮುಖ ಭಾವಗಳಿಂದ ಕುಂಠಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನು ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯನ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರುವ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರ ರಾಮನೇ ಆಗಿರಲಿ, ರಾವಣನೇ ಆಗಿರಲಿ, ಮಂಥರೆಯೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಹಲವಾರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾರಗಳನ್ನು ಓದಿದ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ, ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಉತ್ತರ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಅದೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಎಡೆ

ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ರಾಮನು, ರಾಮಾಯಣದ ನಾಯಕ ಪುರುಷನೇ ಆದರೂ ರಾವಣನನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತಿನಾಯಕನೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಒಬ್ಬ ವೈರಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ, ಲಂಕಾಧೀಶ್ವರ ರಾವಣನು, ಸೀತಾಪಹರಣದ ಕಾರಣವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಅಪಾರ ಶಿವ ಭಕ್ತ, ಸ್ಫುರದ್ರೂಪಿ, ಕರುಣಾಮಯಿ ಎಂಬ ಗುಣ ವಿಶೇಷತೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಣನೆಗೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸೀತೆಯಾದರೋ, ಆಕೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಡಗಿರುವ ಮುಗ್ಧ ದೇವಿ. ಸರಿ! ಆದರೆ ಈ ಇಡೀ ರಾಮಾಯಣದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣೀಭೂತಳಾದವಳು ಸೀತೆ. ಆಕೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನೊಂದಿಗೆ, ಶ್ರೀ ರಾಮನ ಬರುವಿಕೆಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿರುವಾಗ, ಮಾಯಾ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ, ತನ್ನ ಪ್ರಾಣನಾಥನ ಧ್ವನಿ ಎಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾವಿಸಿ, ಲಕ್ಷ್ಮಣನನ್ನು ಶ್ರೀ ರಾಮನನ್ನು ಕರೆ ತರಲು ಬಿನ್ನವಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಅರಿತ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು, ತನ್ನ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಕದಲದಾಗ, ಶ್ರೀ ರಾಮನ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಸೀತೆಯೊಂದಿಗೆ ಲಾಭಾಪೇಕ್ಷೆಗೆ ಹೊಂಚು ಹಾಕಿದಂತೆ ಸೀತೆ ಕ್ರೋಧಿತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಚುಚ್ಚು ನುಡಿಗಳಿಂದ ಕಂಗೆಟ್ಟ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಸೀತೆಯನ್ನು ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ತೆರಳಿ, ಎಲ್ಲಾ ಅನಾಹುತಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಮಂಥರೆ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ದುಷ್ಟ ಸ್ತ್ರೀ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದೂ ತಪ್ಪು. ಹಿಂದೆ ಶ್ರೀ ರಾಮನು ಶಿಶುವಾಗಿದ್ದು, ಬಾನಿನಲ್ಲಿ ನಗುತ್ತಿದ್ದ ಚಂದ್ರನಿಗಾಗಿ ಹಟ ಹಿಡಿದಾಗ, ಮಂಥರೆಯು ಬಹಳ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಕನ್ನಡಿಯನ್ನು ತಂದು ಅದರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರನನ್ನು ಹಿಡಿದು ಶ್ರೀ ರಾಮನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ಕೌಸಲ್ಯಾ ದೇವಿಯು, ಮಂಥರೆಯಿಂದ ಶಿಶುವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡು ಅತ್ಯವಮಾನಕರವಾಗಿ ಹೀಯಾಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಶ್ರೀ ರಾಮನನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಥರೆ, ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಮುಂದೆ ಕೈಕೆಯಿಗೆ ಪಿತೂರಿ ಮಾಡಿ, ತನ್ನ ಸೇಡನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೈಕೆಯಿಗೂ ಶ್ರೀ ರಾಮನಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕಾರ ಭಾವವಿರಲಿಲ್ಲ. ಭರತನಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾದ ವಾತ್ಸಲ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೀ ರಾಮನಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ಪುತ್ರ ವಾತ್ಸಲ್ಯ - ವ್ಯಾಮೋಹ ಆಕೆಯನ್ನು ಶ್ರೀ ರಾಮನನ್ನು ಕಾಡಿಗಟ್ಟುವ ವರ ಬೇಡುವಂತೆ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿತು.

ಮುಂದೆ ಕಿಷ್ಕಿಂದೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ರಾಮನು ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸಹಿತ ಸೀತಾದೇವಿಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಬಂದಾಗ, ಸುಗ್ರೀವನ ಪರಿಚಯವಾಗಿ, ವಾಲಿಯನ್ನು ಬೆನ್ನ ಹಿಂದಿನಿಂದ, ಮರದ ಹಿಂದೆ ಅಡಗಿ ಕೊಲ್ಲುವ ಘಟನೆ ಇದೆ. ಇದು ಶ್ರೀ ರಾಮನು ಮಾಡಿದ ಅನ್ಯಾಯವೆಂದು ತಿಳಿಯದೇ, ವಾಲಿಯು ಪ್ರಾಣಿ ಸಂಕುಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಾದ್ದರಿಂದ, ಮೃಗಗಳನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ರೀತಿಯೇ ಇದು ಎಂದು ಅರಿಯಬೇಕು.

ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತರುವುದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕರು, ಸ್ವಯಂ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡಬೇಕಾದ ಮಾತನ್ನು ಆಡದಿರುವುದರಿಂದ, ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾರದ ಮೂಲಕವೇ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಚಾತುರ್ಯ ಕಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳವರಾಗಿರಬೇಕು. ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಧ ಯಾವುದೇ

ಇರಲಿ, ಪಾತ್ರ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದುವೇ ರಸಕ್ಕೆ ಮೂಲ.

ಇನ್ನು ಕಥೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಹಸ್ತ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಪಾದ ವಿನ್ಯಾಸದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹಾಯಿಸೋಣ. ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಪಾದದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಾರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ, ಅದು ಪಾತ್ರದ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭೂತಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಸ್ತ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ, ಸೂಕ್ತ ಹಸ್ತ ವಿನಿಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡುವುದು ಒಳಿತು. ಪಾತ್ರ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಅದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾ, ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಲಗ್ಗೆ ಹಾಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಮಜ್ಜಿಗೆಯಿಂದ ಕಡೆಕಡೆದು ತೆಗೆದ ಬೆಣ್ಣೆಯಂತೆ ರಸಬುಗ್ಗೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪಿದರೂ ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬಹುಶಃ ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವದ ಕೊರತೆಗೆ ಕಾರಣ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ನವೀನ ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿ ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಬಾರಿ, ಹಸ್ತ ಮುದ್ರೆ, ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅತಿವೇಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಮುಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಓರ್ವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮುನ್ನವೇ ಅದು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ರಸಾನುಭವ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಇದಕ್ಕೆ ಹಸ್ತಚಲನ, ಪಾದಗತಿ, ಅಭಿನಯಗಳ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ:- ಮಂಥರೆಯು ಕೈಕೆಯಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಿಷ ತುಂಬುವುದು ಕೇವಲ ಎರಡು ಸೆಕೆಂಡುಗಳ ಅಭಿನಯವಲ್ಲ. ಸುಮಾರು ಎರಡು ಮೂರು ನಿಮಿಷಗಳವರೆಗಾದರೂ ಇದು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಂಥರೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಲಿಸಿದ ಕೈಕೆಯಿಯ ಮನಸ್ಸು ಚಂಚಲಗೊಂಡು, ವೈವರ್ಣ್ಯ ಸಹಿತ ದ್ವೇಷ ಉಕ್ಕುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರು ಸುಮಾರು ಅರ್ಧ ಗಂಟೆಯ ಕಾಲವೂ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಅರ್ಹರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ರಸದಿಂದ ಕ್ರೋಧ ರಸದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕೈಕೆಯಿ ಮನಸ್ಸು ಬದಲಾಗುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು, ಯಾವುದೇ ಚಾರಿಗಳಾಗಲಿ, ಹೆಚ್ಚಾದ ಹಸ್ತ ವಿನಿಯೋಗದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಲಿ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಮುಖಭಾವ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಗೀತದ ಸಹಕಾರವೇ ಧಾರಾಳ. ಕಲಾವಿದೆ ಸ್ವಯಂ ತನ್ನನ್ನು ಆ ಪಾತ್ರದೊಳಕ್ಕೆ ತೂರಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಹೊರತು, ಅನುಕರಣಾ ವಿಶೇಷತೆಗಳಿಂದ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯದ ಮಾತು. ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಲಿ ತನ್ನೊಳಗೆ ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ಕಲಾವಿದೆ ಮಾತ್ರ, ಸ್ವಯಂ ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ, ತನ್ನನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವ ಉಂಟು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸಫಲಳಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ನಾಟಕದಂತಹ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ವೇಷ ಭೂಷಣ, ಪಾತ್ರ ವರ್ಗ, ರಂಗ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸಜ್ಜಿಕೆ, ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗೆಳು ಸೇರ್ಪಡುವುದರಿಂದ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ,

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ಯಾವುದರ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಗೀತ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದೆಯು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಧರಿಸುವ ವೇಷ ಭೂಷಣದಲ್ಲಿ, ಒಮ್ಮೆಗೇ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನೂ, ನಾಯಕನನ್ನೂ, ಪ್ರತಿನಾಯಕನನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ, ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ವೇಷ ಭೂಷಣದ ಒತ್ತು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾರೋ ಆಡುವ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕದ ಮಾತುಗಳಿಂದ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶವನ್ನೂ, ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ, ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಏಕರೂಪಿಯಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಬಹಳ ಕಲಾ ನೈಪುಣ್ಯದಿಂದಲೂ, ಚಾತುರ್ಯದಿಂದಲೂ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಎಲ್ಲಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದ ಚಿತ್ರಪಟದಂತಿದ್ದರೆ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ಚಿತ್ರಪಟದಂತೆ ಫಲಿಸಲು, ಅದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾಪರ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯು, ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕಾವ್ಯದ ಅಂತರಂಗ ತತ್ವವನ್ನೇ ಉತ್ಕರ್ಷಿಸಿ ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ - ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರುವ ಅಲಂಕಾರ, ರಸಭಾವಗಳು, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿ ಹೋಗಿ, ಅಭಿನಯದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಅಲಂಕಾರ ಭಾವಗಳಿಗೂ, ರಸ ಭಾವಗಳಿಗೂ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಭಿನಯವೋ, ಪದಾರ್ಥಭಿನಯವೋ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸೋಣ. ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪದಾರ್ಥಭಿನಯವೇ ಎಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು, ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಸಮಜಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರುದ್ರಟನು ಹೇಳುವಂತೆ 'ಶಬ್ದಾರ್ಥವೇ ಕಾವ್ಯ'. ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಹಚ್ಚಿದರೆ ನೃತ್ಯ! ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ, ನೃತ್ಯದ ಯಾವ ಭಾಗ ರಸದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು. ಆಗ ಸಿಗುವ ಉತ್ತರವೇ 'ಧ್ವನಿ'. 'ಧ್ವನಿ' ಎಂಬುದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತೆ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲೂ ರಸ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, 'ಧ್ವನಿ'ಯು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲೇ ಅಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಯೋಗ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಶಬ್ದಾರ್ಥದಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೂ ಬಳಸುವುದು, ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದೊಂದು ಅಕ್ಷರಕ್ಕೂ, ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಹಸ್ತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಹಸ್ತ ಕರ್ಣ ಹಾಗೂ ಚಾರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮನ್ವಯ ಗೊಳಿಸಿದರೆ, ಮೇಲ್ನೋಟದ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಸಭಿಕರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದೇ ಹೊರತು ಅದರ ಒಳಾರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಳ ಧ್ವನಿಯೇ ರಸವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಶಬ್ದಾಭಿನಯ ಅಥವಾ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ವಲ್ಲ. ಅದು ತುಂಬಾ ಬಾಲಿಶವೂ, ಸರಳ ಕಲೆಯೂ ಆಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ! ಕೇವಲ ಪದಾರ್ಥಭಿನಯವನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಮಾಡಿದರೆ, ಆಕೆ ಮಾಡುವ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಆದಿ ಮಾನವನು ಕೂಗುಗಳ ಮೂಲಕ ತೋರ್ಪಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ಸನ್ನೆಗಳಿಗೂ ಏನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನಯವು

ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮೇಲೇರಿ, ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥದ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದಾಗ, ನರ್ತಕನಿಗೆ ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶಗಳು ದೊರೆತು, ಆ ಅವಕಾಶ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನೋಪಟಲದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ 'ಕೃಷ್ಣಾ ನೀ ಬೇಗನೇ ಬಾರೋ' ಎಂದು ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸಿ ಮುಗಿಸದೆ, ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆಯುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಲವಾರು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಂದರೆ ಪುತ್ರ ವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ ತಾಯಿ ಯಶೋದೆಯು ತನ್ನ ಕಂದಮ್ಮನನ್ನು ಕರೆವಂತೆ, ಪ್ರೇಮೋದ್ವೇಗದಿಂದ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಸೇರುವ ತವಕದಿಂದ ರಾಧೆ ಅಥವಾ ಗೋಪಿಕೆಯರು ಕರೆದಂತೆಯೂ ತೋರಬಹುದು. ಇನ್ನು ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ, ಆತನ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಗೋಪಾಲಕರೂ ಆತನನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿರಬಹುದು. ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವ ಭಕ್ತನ ಮನಸ್ಸೂ ಕೃಷ್ಣನಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸಿರಬಹುದು. ಇದು ಒಂದು ಕಿರು ಉದಾಹರಣೆ ಅಷ್ಟೆ. ಕಲಾವಿದೆಯು ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಭಿನಯವನ್ನು ಯಾವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದರೂ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬಹುದು. ಆಗಲೇ ನವರಸದ ವಿವಿಧ ರುಚಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ಸವಿಯಲು ಅರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ.

ನರ್ತನದ ಬಗ್ಗೆ, ಪುಟ್ಟಪರ್ತಿಯ ಶ್ರೀ ಬಾಬಾರವರು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಮಾತು -

"If a dancer dances upto the expected hight or standard, we will forget to see her body or part of it, but we will try to see her art".

ಇಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಟ ಕಲೆಯೇ ಸತ್ಯ, ಶಿವಮಯ ಹಾಗೂ ಅದೊಂದೇ ಸುಂದರ. ಇದನ್ನೇ "ಸತ್ಯಂ ಶಿವಂ ಸುಂದರಂ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದು. ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಯಾವ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯೂ ಪದಾರ್ಥಭಿನಯಕ್ಕೂ ಮೀರಿ ತನ್ನ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಮನೋಧರ್ಮದ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಾರೋ, ಅವರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಪದಗಳ ಅರ್ಥ ಅವಶ್ಯಕವೇ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚಿತಗೊಂಡಿರುವ ಭಾಷೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ತೊಡಕಾಗದೇ ಅದರಲ್ಲಿನ ಪದಮುಂಜಗಳು ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ : ಭರತನಾಟ್ಯದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಎಲ್ಲಾ ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳು ತಮಿಳು ಹಾಗೂ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಕಳೆದ ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ, ಇದೇ ಭಾರತದ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ, ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅತ್ಯಂತ ಆದರದಿಂದ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ರಸವನ್ನು ಸ್ವಾದಿಸಿ, ಭಾರತೀಯ ಪುರಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮಾರು ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? 'ನೃತ್ಯ' ಎಂದರೆ ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯವಾಗಿದ್ದು, ಅದುವೇ ರಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುವುದಾದರೆ, ಭಾಷೆಯೇ ಅರಿಯದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ರಸೋಲ್ಲಾಸಗೊಂಡುದು ಹೇಗೆ?

ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಎಂದರೆ ನೃತ್ಯವೆಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯವಿದ್ದರೇನೇ ಸಾಧ್ಯ ವಾಗುವ ಕಲಾ ಪ್ರಾಕಾರವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರಹಿತವಾದ, ಕೇವಲ ವಾದ್ಯಗಳ ಸಹಕಾರದಿಂದಲೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿ ಬರುವ ವೇಣುವಿನ ಅಥವಾ ಪಿಟೀಲಿನ

ನುಡಿಸುವಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಮೈ ನವಿರೇಳಿಸುವ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ, ಮನ ಕರಗುವಂತೆ ದುಃಖವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ನವರಸದ ಎಲ್ಲಾ ಛಾಯೆಯನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಅತೀ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಗುರಿ ಮುಟ್ಟಲು ಆದ್ಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪದ ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯವೇ ನೃತ್ಯದ ಜೀವವಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕಲಾವಿದೆಯು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಹಾಗೂ ಆ ಅಭಿನಯ ವಿಶೇಷ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರಿದಾಗ, ಸಾಹಿತ್ಯ - ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ವಾದ್ಯ ಸಹಕಾರದೊಂದಿಗೆ ಮುನ್ನಡೆದು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿಶಬ್ದತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರಸದ ಉದ್ಭವ ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾ:- ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಹೊರ ನಡೆದು, ದೇಶ ಸಂಚಾರ ಮಾಡುವಾಗ ಕಂಡ ಮನಮುಟ್ಟುವ ದೃಶ್ಯಗಳಾದ ಕಾಯಿಲೆ, ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅವಶ್ಯಕವಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ತಂಬೂರಿಯ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯಿಂದಲೂ ಈ ಮನೋಜ್ಞವಾದ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಸರ್ವಾಂಗ ಪರಿತ್ಯಾಗಿಯಾಗಿ ಗೌತಮ ಬುದ್ಧನಾಗುವ, ಮಹತ್ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ರಸಪೂರಿತವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯ'ವೆಂಬ ಮಾಧ್ಯಮವು, ರಸ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಲು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವಿರಲಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವೂ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಎಟುಕುವುದಿಲ್ಲ. ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಗುಟ್ಟು ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರದಲ್ಲೇ ಅಡಗಿದೆ. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸೀಮಳಾದ ಯಾವ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯಾದರೂ, ಪದಾರ್ಥ, ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಎಂಬ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂಧಿಸಲ್ಪಡದೆ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ರಸದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಾಳೆ ಎಂದು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭಾವ

"ವಿಭಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾದ್ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ:"

ಎಂಬುದು ನಾಟ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ತಿಳಿಸಿರುವ ಸರಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ. ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಅಥವಾ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದರೂ, ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಮತ್ತು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಭರತನಾಟ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ರಸದ ಉಗಮ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ವಿವರ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ:

'ಭಾವ' ಎಂಬ ಪದದ ಮೂಲ 'ಭೂ - ಭವತಿಯಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. 'ಭೂ - ಭವತಿ' ಎಂದರೆ ಉಂಟಾಗು, ಉಂಟು ಮಾಡಿದ , ಸೃಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟ, ಪರಿಗಣನೆಗೆ ಬಂದ, ಎಂಬ ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಗಳು ಬರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಹುಟ್ಟು, ಸಾವು, ಬೆಳೆಯುವಿಕೆ, ಬದಲಾವಣೆ, ನಾಶವಾಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲವೂ 'ಭಾವ' ವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮನದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಭಾವವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವಗಳು , ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠ ವಿಚಾರಗಳೊಡಗೂಡಿ, ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಾಗ ಅವು ಜೀವನದ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ದೈಹಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸೂತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಉದಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾ-ಸೃಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನು, ಈ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ, ಉಂಟುಮಾಡಿ, ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವಂತೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೊರತರುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ, ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭವ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯದ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಾದ ಶಬ್ದಂ, ವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ರಚನಾಕಾರರು, ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶದ ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೇಲರ್ಥವನ್ನು ಪದಪುಂಜಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿಯು ಭಾವಿಸಿದ ಒಳಾರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ಒಳ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ನಮಗರಿಯದ ವಿಷಯ. ಇಂತಹ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ಹೊಸ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಲು, ಕಲಾವಿದನು ಮೊದಲು ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರತಕ್ಕದು. ಭಾವ ವೆಂಬುದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದ ವಸ್ತು, ಹಾಗಾಗಿ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಂಕುರವಾಗುವ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಅರ್ಥ ಕೊಡುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈಗಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಂಶಗಳಿಗೆ, ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೊಸ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು? ಎಂಬುದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕಾಣದ್ದ ರಿಂದಲೇ, ಬಹುಶ:, ಇಂದಿನ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯ ಶೂನ್ಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ದೊರಕುತ್ತಿರುವುದು!

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯುವಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪೋಷಣೆಯು ಹಿಮ್ಮೇಳದಿಂದ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಒಂದೆರೆಡು ಭಾವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಏನುಮಾಡುವುದು ?

ಕಲಾವಿದೆ ಮೊದಲು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ವಾತಾವರಣವನ್ನು, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಕೊಳಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸಾಧ್ಯ - ಯಾವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ, ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ, ಯೋಗ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳ ಯೋಚನೆಗಳು ಚಿತ್ತಾಸಂವಹನಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ತಸಂವಹನಾ ಕ್ರಿಯೆಗೆ, ಆಂಗಿಕವಾದ ಬಾಹ್ಯಸ್ವರೂಪ ಕೊಟ್ಟಾಗ - ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಉತ್ತುಕ್ಕಾಡ್ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯರ್ ರವರ ಜನಪ್ರಿಯ ಪದರಚನೆ - ಖಾನಡ ರಾಗದ "ಅಲೈಪಾಯುದೇ ಕಣ್ಣಾ ಕಣ್ಣಾ , ಎನ್‌ಮನಂ ಇದ್ ಅಲೈಪಾಯುದೇ | ಎನ್ ಆನಂದಮೋಹನ ವೇಣುಗಾನಂ ಅದಿಲ್||" ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ಭಾವಗಳು ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಾವಿರಾರು ಭಾವಗಳು, ಭಾವುಕನೊಳು ಸಾವಿರಾರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ , ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ನೃತ್ಯ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಿಂತಲೂ, ಬಾಹ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ. ಅದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದು.

ಇಂತಹ ಒಂದು ರಚನೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಇಲ್ಲಿ ಯಾರು, ಯಾವಾಗ, ಯಾಕೆ, ಹೇಗೆ, ಎಲ್ಲಿ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಮೊದಲು ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಯಾರು' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ, ನಾಯಿಕೆ - ರಾಧೆಯೂ ಆಗಬಹುದು, ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ ತೋರುವ ಯಾವುದೇ ಗೋಪಿ- ಸ್ತ್ರೀ ಆಗಬಹುದು. 'ಯಾವಾಗ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವೇಣುಗಾನ ಕೇಳಿಬರುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಉತ್ತರ. 'ಯಾಕೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ ಉದಿಸಿರುವದೇ ಉತ್ತರ. 'ಹೇಗೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ಕಟ ಪ್ರೇಮವು ಅಲೆಗಳಂತೆ ಉಕ್ಕುತ್ತಿರುವುದೇ ಉತ್ತರ. 'ಎಲ್ಲಿ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೃಂದಾವನ, ಯಮುನಾ ತೀರ ಎಂಬುದೇ ಉತ್ತರ. ಈ ಉತ್ತರಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೇ ಸಿಕ್ಕಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮುಂದೇನು ? ಇದರ ವಿಸ್ತರಣೆ ಹೀಗೆ?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಂಡು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಏನು ? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾತಾವರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿಕೊಂಡಂತಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಎರಡನೇ ಪ್ರಶ್ನೆ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸಾಧ್ಯ, ಯಾವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ? ಎಂಬುದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ.

'ಅಲೈಪಾಯುದೇ . . . . ಕಣ್ಣಾ . . . .' ಎಂದು ಬರುವ ಪಲ್ಲವಿಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ, ಮನ ತುಂಬಿದ ಆನಂದವಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಆನಂದದ ನೆನಪಲ್ಲಿ ನಿರಾಸೆಯ ತೋಳಲಾಟ . ಅಲೈಪಾಯುದೇ ಎಂದರೆ ನದಿಯಂತೆ ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ಹರಿಯುವ, ನಾಯಿಕೆಯ ಹೃದಯದ, ಪ್ರೀತಿಯಹೊಳೆಯಲ್ಲ

ಬದಲಾಗಿ ಅನ್ಯಸಂಭೋಗಾ ದು:ಖಿತೆಯಾದ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಆತಂಕದ, ಅಸೂಯೆಯ, ವ್ಯಥೆಯ ತೊರೆ.'ಆನಂದ ಮೋಹನ ವೇಣುಗಾನಂ ಅದಿಲ್' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮೋಹಕವಾದ ವೇಣುವಿನ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಆನಂದಗೊಂಡಿದ್ದೇನೆ ಎಂದಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯು ಚಿತ್ತವನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೂ, ವೇಣುಗಾನವು ಚಿತ್ತಚಾಂಚಲ್ಯಕ್ಕೆ - ಈರ್ಷ್ಯೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಾಗ, ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸರಿ-ತಪ್ಪುಗಳ,ಸಾಧ್ಯ- ಅಸಾಧ್ಯಗಳ, ಬೇಕು- ಬೇಡಗಳ ಜ್ಞಾನ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯಾಭಿವೃದ್ಧಿ ಚಿತ್ತಸಂವಾಹಕ ಭಾವಗಳು ಅನೇಕಾನೇಕ ಸೃಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೇ ಹೊಸ ಭಾವಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ತತ್ವ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಉದಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾವಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯರೂಪ ನೀಡುವುದು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ.

'ಅಲೈಪಾಯುದೇ . . ಕಣ್ಣಾ . . . ಎನ್‌ಮನಂ|

ಅಲೈಪಾಯುದೇ . . . ಎನ್ | ಆನಂದ ಮೋಹನ ವೇಣುಗಾನ ಅದಿಲ್||'

- ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ಧ್ವನಿ ಆಲಿಸುತ್ತಾ , ನಾಯಿಕೆ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಓಡಿ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಮನಸ್ಸು ಪರವಶವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಏನನ್ನೋ ಕಂಡುನಿರಾಸೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.
- ದುಃಖಿತೆಯಾದವಳು (ಕೃಷ್ಣನು ಪರಸ್ತ್ರೀ ವಿಲಾಸಿಯಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು) ಅನ್ಯ - ಸಂಭೋಗ - ದು:ಖಿತೆಯಾದಳು.
- ಆನಂದವನ್ನೀವ ಮನನೋಹಕ ವೇಣುಗಾನವು, ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಆತಂಕ, ವ್ಯಥೆ, ಈರ್ಷ್ಯೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ.
- ಚಿತ್ತವನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೂ, ವೇಣುಗಾನವು ಚಿತ್ತ ಚಾಂಚಲ್ಯದ ಅಲೆಗಳನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುತ್ತದೆ.
- ಮೋಡಿ ಮಾಡುವ ವೇಣುಗಾನವು, ನಾಯಿಕೆಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ವಿರಹ ವೇದನೆಯ ಅಲೆಗಳನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತವೆ.
- ವಿರಹದ ಅಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೋಯ್ದು ಹೋಗುತ್ತಿದೆ - ಮನಸ್ಸು , ಕಣ್ಣಾ ಎಂದು ಮೊರೆಯಿಡುವುದು.
- ವಿರಹದ ಹಠದಿಂದ ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಂತಾಗಿಸಿದ್ದರೂ, ಹರಿವ ನೀರಿಗೆ ಅಡ್ಡವಾಗಿ ನಿಂತ ಕಲ್ಲಿಗೆ ಹೊಡೆದು, ಸಾವಿರ ತುಂತುರುಗಳಾದ ನೀರಿನಂತೆ, ಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲಿನ ಶೃಂಗಾರ ಆಸಕ್ತಿಯು ನುಚ್ಚು ನೂರಾಯಿತು.
- ನಾಯಿಕೆ ನೀರು ತರುವಲ್ಲಿ - ಕೊಳಲಿನ ಗಾನ, ಹೂಬಿಡಿಸುವಾಗ - ವೇಣುಗಾನ, ಬೆಣ್ಣೆ ಕಡೆವಾಗ - ಕೊಳಲ ಸ್ವರ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ವಂಶೀ ನಿನಾದ. ಈ ಮೋಹನ ಗಾನ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಆನಂದಾತಿಶಯಕ್ಕೆ ಮೋಡಿ ಮಾಡದೆ, ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಗೆಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ.
- ನಾಯಿಕೆಯು, ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ ಕಳೆದ ರಸನಿಮಿಷಗಳು, ಅದರ ನೆನಪುಗಳು, ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಅಲೆಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.

- ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಾದ ಆವೇಗದಿಂದ, ತರುಲತೆ, ಪುಷ್ಪ, ಭೃಂಗ , ಜರಿವನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕೃಷ್ಣನ ರೂಪ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ,ತನು - ಮನವೆಲ್ಲಾ ಕೃಷ್ಣಮಯದಂತೆ.

ಹೀಗೆ ನೂರಾರು, ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಭಿನಯ ವಿಸ್ತರಣೆ ಅಥವಾ ಮನೋಧರ್ಮವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮೂಲವಾದ ಭಾವಾಂಕುರ ತತ್ವವನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದು.

<u>ವಿಭಾವ</u> : ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ವಿಭಾವವು 'ವಿಜ್ಞಾನಾರ್ಥವಾಗಿ' ಇರುವಂತದ್ದು. ಅದರ ಉದ್ದೇಶ 'ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮತ್ತು 'ಅರಿವನ್ನು' ಮೂಡಿಸುವುದು. ಅಂದರೆ ಕವಿಯು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಭಾವಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಅಭಿನಯಿಸಿ , ಅರಿವು ಮೂಡಿಸುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ 'ವಿಭಾವ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ನಿಮಿತ್ತ, ಹೇತು ಮುಂತಾದ ಪದಾರ್ಥಗಳಿವೆ. ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವವು ಕಾರಣಗಳೋ, ಅದೇ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾರಣಗಳು ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಪಾಠವೇ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಜೀವನ ಸಾರ್ಥಕತೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲೆ ಎಂಬುದು ವಿಶೇಷವಾದ ವಿಜ್ಞಾನ. ಪ್ರಾಪಂಚಿಕವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಎಲ್ಲವೂ ಕಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಭಾವಗಳು, ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಅವಶ್ಯವಿರುವ ಭಾವಗಳಿಗೆ, ವಿಭಾವದ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ, ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು ಸಾಧ್ಯಪಡಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಗುರಿ. ಉದಾ : ಲೋಕದ ಯೌವ್ವನವತಿಯರು, ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಅನುಭವಿಸುವ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾದವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಲೋಕಸಹಜವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ವಿಷಯವೆಲ್ಲವೂ ಗೌಪ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸ್ವತಃ ಪ್ರೇಮಿಸದೆ, ಲೋಕಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಶೃಂಗಾರದ ಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ, ಆನಂದವಾಗಲಿಸಿಗದು. ಆದರೆ ಕಲೆ ಸರ್ವ ವ್ಯಾಪಿ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ನಾಯಿಕೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅಧಮಾ ನಾಯಿಕೆಯವರೆಗೂ, ವಿವಿಧ ನಾಯಕರು ತಮ್ಮ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ, ವಿಭಾವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾರ ನಡುವೆ ಅದು ಏರ್ಪಟ್ಟರೂ, ಶೃಂಗಾರ ಮಧುರ. ಅದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆಲ್ಲಾ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಕಂಡು ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಅನುಭವ ಪಡೆಯತಕ್ಕದ್ದು. ಇಂತಹ ವಸ್ತುವು ಪ್ರತಿಬಾರಿ ರಸಿಕರನ್ನು ಆನಂದ ಪಡಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅನೇಕ ಕಾರಣ -ಕಾರಣೀಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾಗಿ ವಿಭಾವಗಳು, ಭಾವ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂದೇಹಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸಾಧ್ಯವೆಂದರೆ, ಅಸಾಧ್ಯವಾದ್ದದ್ದು ಯಾವುದು? ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಬಾಹ್ಯಾಂತರದಲ್ಲಿ ತೋರ್ಪಡದ ಚುಂಬನ, ಆಲಿಂಗನ, ನಿದ್ರೆ, ರತಿ, ಕೊಲೆ, ಭೋಜನ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಇವೆಲ್ಲವೂ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.ವಿವಿಧ ಕಾರಣಗಳ (ವಿಭಾವಗಳ) ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆಯೂ, ಹೃದಯ ಮಿಡಿಯುವಂತೆಯೂ ಸಾದರಪಡಿಸ ಬೇಕಾದಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಹಿಡಿದು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳೂ ವಿಭಾವಗಳೆನಿಸುತ್ತದೆ.ವಿಭಾವ ಸಮುದಾಯ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದರೆನೇ ಭಾವವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ವಿಭಾವದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ 'ಆಲಂಬನ' ಮತ್ತು 'ಉದ್ದೀಪನ'. ಕಲಾವಿದೆಯು ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ಕಾರಣೀಭೂತಗಳೇ ಆಲಂಬನವಿಭಾವ. ಹೀಗೆ ಉದಿಸಿದ ಭಾವವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದೇ ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ :ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ - ರಾಧೆಯರ ನಡುವೆ ಉದಿಸಿದ ರತಿ ಭಾವಕ್ಕೆ, ಕೃಷ್ಣ - ರಾಧೆಯರ ಪರಸ್ಪರ ಉಪಸ್ಥಿತಿಗಳು 'ಆಲಂಬನಗಳು'. ಶೃಂಗಾರ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ ವಹಿಸುವ ಸಖಿಯ ಮಾತುಗಳು, ಬೃಂದಾವನದ ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯ, ಯಮುನಾ ತೀರ ಇತ್ಯಾದಿ 'ಉದ್ದೀಪನ' ವಿಭಾವಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾವಕ್ಕೂ ಆಲಂಬನ - ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ರಸನಿಷತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನವರಸಗಳಿಗೆ ಆಲಂಬನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು.

ಶೃಂಗಾರ ರಸ : ಆಲಂಬನವಾಗಿ ನಾಯಕ - ನಾಯಿಕೆಯರು. ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವವಾಗಿ ನಾಯಕನ ಬಗೆಗಿನ, ಸಖಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ನಾಯಕನ ದೈವಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾರುಣ್ಯ ರಸ : ಆಲಂಬನವಾಗಿ ಪ್ರಿಯನು ದೂರದೇಶಕ್ಕೆ ತೆರಳಿರುವುದು, ನಾಯಕನು ಶಠನಾಗಿರುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾವಗಳು ಪ್ರೋಷಿತ ಭರ್ತೃಕಾಳಿಗೆ ದೊರಕಿದ ಸಖಿ ಸಾಂತ್ವನ, ಪತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ.

ವೀರ ರಸ : ಆಲಂಬನವಾಗಿ ನಾಯಕನ ವಿಜಯ. ಉದ್ದೀಪನವಾಗಿ ಸ್ತೋತ್ರ, ಹೊಗಳಿಕೆ, ಯುದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗ, ವಿಜಯೋತ್ಸವ.

ಅದ್ಭುತ ರಸ : ಶಿವ ತಾಂಡವವೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವವಾದಾಗ,ಉಮೆಯ ಲಾಸ್ಯ, ಮುನಿಗಳ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಉದ್ದೀಪನಗಳಾಗಿವೆ.

ಭಯಾನಕ ರಸ : ರಾಕ್ಷಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು, ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ, ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮುಂತಾದವರೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಅಸುರರ ಭೀಕರ ಚೇಷ್ಠೆಗಳು.

ಹಾಸ್ಯ ರಸ: ಕೃಷ್ಣನು ಗೋಪಿಕೆಯರಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಚೇಷ್ಠೆ, ಮಲಗಿರುವ ಗೋಪಿಗೆ ಬೆಣ್ಣೆ ಮೀಸೆ, ಮಜ್ಜಿಗೆ ಮಡಿಕೆ ಹೊತ್ತ ಗೋಪಿಯ ಮಡಿಕೆಗೆ ಕಲ್ಲು ಹೊಡೆದುದು, ಉದ್ದೀಪಕವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಗೋಪಾಲಕರ ಪ್ರಚೋದನೆ, ಗೋಪಿಕೆಯರು ಪುಕಾರು ನೀಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ರೌದ್ರರಸ : ಮಹೇಶ್ವರನಿಗೆ ಮನ್ಮಥ ದರ್ಶನವೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಮನ್ಮಥಬಾಣ, ಅಕಾಲ ವಸಂತ, ತಪೋಭಂಗ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಬೀಭತ್ಸ್ಯ ರಸ: ವಿಕೃತವಾದ ಮಹಾಗುಹಕುಕ್ಷಿ ರಾಕ್ಷಸ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ, ಉದ್ದೀಪಕ, ವಿಭಾವವಾಗಿ ಹಾವಿನ ರೂಪದ ಕೈಗಳು, ರಾಹುಛಾಯೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಶಾಂತ : ಮುನಿವಾಕ್ಯ, ತಪಸ್ಸು, ಭೋಧನೆಯೇ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವ. ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವವಾಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರದರ್ಶನ, ದೇವಸ್ತುತಿ, ಪೂಜಾವಿಧಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಅನುಭಾವ : ವಿಭಾವದ ಪ್ರೇರಣಾ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವ ಮತ್ತು ವಿಭಾವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೊರಬಂದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಅನುಭಾವ. ವಿಭಾವವು ಭಾವಾಂಕುರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ, ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವವು ವಿಭಾವದ ಫಲವಾಗಿ ತನ್ನಿಂತಾನೇ ಹೊರಸೂಸುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಮಾಯಾ ಜಿಂಕೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ತೆರಳಿದ ರಾಮ, ಸೀತೆಗಾಗಿ ಅತ್ತ ಸ್ವರವನ್ನು ಮಾರೀಚನಿಂದ ಸೀತೆ ಆಲಿಸಿದಾಗ, ಕಣ್ಣೀರು ತನ್ನಿಂತಾನೇ ಸುರಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಬಿಸಿತು. ಇದು 'ಭಯ' ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅನುಭಾವ. ಅಂತೆಯೇ ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣದ ಸಂಧರ್ಭ, ಆಕೆಗೆ ಆದ ಅಪಮಾನವನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ, ಕಲಾವಿದೆಯು ದು:ಖದಿಂದ ಕಣ್ಣೀರು ತಾನಾಗೆ ಹರಿಯಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂದರ್ಭದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೀರು ಸಲ್ಲ . ಅವಮಾನದಿಂದ ಕುಬ್ಜಳಾದ ದ್ರೌಪದಿಯು ರೋಷವತಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗಲೇ ರಸ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದು. ಹೀಗೆ ವಿಭಾವಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅಂಗಜ ಸ್ಪಂದನ, ಸ್ವಯಂ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದೇ 'ಅನುಭಾವ'.

ಭಾವಗಳು ಮನಸ್ಸಿನ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ, ವಿಭಾವಗಳು ಕಾರಣದ ಕ್ರಿಯೆಯಾದರೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಯಾಗಿ ಆಂಗಿಕಾ, ವಾಚಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕಾಬಿನಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೆಲ್ಲಾ 'ಅನುಭಾವಗಳೇ'. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲಾ ಚಲನವಲನಗಳು ಅನುಭಾವಗಳೇ. ಕಾರಣ ಚಲನವಲನಗಳು ಒಂದು ಭಾವದ ಮತ್ತು ವಿಭಾವದ ಬಾಹ್ಯರೂಪ. ಹಾಗಾಗಿ ಮುಂದೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿರುವ ಸಾತ್ತಿಕ ಅಲಂಕಾರಗಳು, ಸಾತ್ತಿಕ ಭಾವಗಳು, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಚಲನೆಯೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ ಎಂಬ ವಿಷಯದಡಿ ಸೂರು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ: ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೂ ಅರಿಯಲ್ಪಡುವ ಈ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಅಭಿನಯಗಳು, ಒಂದರ ಹಿಂದೊಂದರಂತೆ ಅರೆಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗದಿದ್ದರೂ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವು ಹೇಗೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಮಗಿರವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕು ಕುಳಿತಿದೆಯೋ, ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ವ್ಯಾಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುವ ಭಾವಗಳು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳೆಲ್ಲರ ಗ್ರಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ತಲುಪುವ ವಿಷಯ ಇದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಭಾವ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ಕಲೆಯನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಸಂಯೋಜಿಸುವ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ಬಹಳ ಜಾಗ್ರತೆ ವಹಿಸಿ ಅರಿಯಬೇಕು.

ಭರತನಾಟ್ಯದ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವಂತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂದಿನ ನವ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಅಭಿನಯ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೇ 'ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ' ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಘೋರವಾದ ಅಪಾರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರೆ ಹೀಗಿದೆ. ಶಬ್ದಂಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿರಲಿ, ಪದಗಳಿರಲಿ, ವರ್ಣಂಗಳಿರಲಿ, ಅಷ್ಟಪದಿಯಿರಲಿ ಇಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಪದಾರ್ಥಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮೂರು ಬಾರಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಕಥೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇದನ್ನೇ 'ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಸಂಚಾರಿ ಅಥವಾ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಹೊಳೆದು ಮಾಯವಾಗುತ್ತಾ, ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ಭಾವಗಳು. ಅಭಿನಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಮನೋಧರ್ಮದ ಕೊಂಡಿಗೆ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ - ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಇರುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾಗಿ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು - ಕಥಾ ಸಾರಾಂಶ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕೂ ಭಾವಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ನಿಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಗಳ ಅರ್ಥಾನ್ವೇಷಣಾ ರೂಪವೂ ಹೌದು. ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಒಟ್ಟು ಮೂವತ್ತಮೂರು. ಈವರೆಗೆ ಇವುಗಳ ರೂಪ - ಲಕ್ಷಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರ ಆಂಗಿಕವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತ ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ.

1. ನಿರ್ವೇದ : ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವಾದ ನಾಯಿಕೆ ಬಹುಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಂಶ. ಶೃಂಗಾರ ತೋರುವ ನಾಯಕನು ದೈವಿಕನೂ, ಕೃಗೆಟುಕದವನೂ ಆಗಿ

ರುವುದರಿಂದ, ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಮಿಲನ, ಸಂಧಿ, ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಆತಂಕ, ಭಯ, ಪರ ನಾಯಿಕೆಯರ ಮೇಲಿನ ಅಸೂಯೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದು 'ನಿರ್ವೇದ'. ಈ ನಿರ್ವೇದ ಭಾವವು ಚಿಂತೆ, ವಿರಹ, ರೋದನ, ನಿಟ್ಟುಸಿರು, ವೈಪಥು, ಸ್ವೇದ, ಕಣ್ಣೀರು, ಅಲಂಕಾರ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಾಶೆ, ಸಪ್ಪೆ ಮೋರೆ, ಅನ್ನ - ನೀರು ಬಿಡುವುದು, ಮುಖ ಸ್ತಂಭನ, ಚಲನ ಗೌಣ ದೇಹ ಪ್ರಕೃತಿ, ನಿರುತ್ಸಾಹ, ಶೂನ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸ ತಕ್ಕದ್ದು. ಉದಾ : ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕಾ

2. ಗ್ಲಾನಿ : ಆಂತರ್ಯದ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯದ ವ್ಯಾಧಿಗಳಿಂದುಂಟಾದ ಅಶಕ್ತತೆ 'ಗ್ಲಾನಿ'. ನೃತ್ಯರೂಪಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ, ವೃದ್ಧ ಪಾತ್ರವರ್ಗವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು, ಕ್ಷಾಮ - ಬರಗಾಲ ಇತ್ಯಾದಿ ತೋರಲು, ಬದುಕಿನ ಬವಣೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ ಗ್ಲಾನಿ ಸಂಚಾರಿ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ಲಾನಿಯನ್ನು ವೈಪಥು, ಸ್ವೇದ, ಮೂರ್ಛೆ, ನಿರುತ್ಸಾಹ, ಮಂದ ನಡಿಗೆ, ಕ್ಷೀಣತೆ, ಕಾಂತಿಹೀನತೆ, ಕೃಶವಾಗಿರುವಿಕೆ, ಗ್ಲಾನ ದೃಷ್ಟಿ, ಅಭುಗ್ನ ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಉದಾ: ಯಮುನಾ ನದಿ ಹರಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ಬಲರಾಮನ ರಾಜ್ಯವಸ್ಥೆ.

3. ಶಂಕೆ : ದ್ವಂದ್ವ, ಸಂಶಯ, ಸಂದೇಹವೇ 'ಶಂಕೆ'. ಹೀನ ಪಾತ್ರ ನಾಯಿಕೆಯರು, ದಕ್ಷಿಣ, ಶಠ ನಾಯಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಶಂಕಾ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವೈವರ್ಣ್ಯ, ವೈಪಥು, ಸ್ವೇದ, ಗದಗ್ಗ, ಮುಖ ಒಣಗುವಿಕೆ, ಪ್ರಲೋಕಿತ ದೃಷ್ಟಿ, ತಿರುಶ್ಚೀನ ಗ್ರೀವ, ಕರ್ತರೀ ಮುಖ ಹಾಸ ಪ್ರಯೋಗ, ವಿವರ್ತನ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ಕುಂಚಿತ ಕದಪು ಕರ್ಮ, ಉತ್‌ಕ್ಷೇಪ ಭ್ರೂ ಕರ್ಮ, ಶಂಕಿತ ದೃಷ್ಟಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಸತಕ್ಕದು. ಉದಾ: ಪತಿವಂಚನಾ ನಿಪ್ರಣಾ, ಗುಪ್ತ ನಾಯಿಕೆಯರು.

4. ಅಸೂಯೆ : ತನಗಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಬೇರೆಯವರಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡು ಆದ ಚಿತ್ತವಿಕಾರ, ಅಸಹನಾ ಭಾವನೆ 'ಅಸೂಯೆ'. ಅಸುರರು ಸುರರೊಂದಿಗೆ ತೋರುವ ಅಸೂಯೆ, ನಾಯಿಕೆಯರು ಸಪತ್ನಿ - ಸವತಿಯರೊಡನೆ ತೋರುವ ಅಸೂಯೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತ. ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ಕಣ್ಣುಕೆಂಪೇರುವುದು, ಅಪಮಾನ ಪಡಿಸುವುದು. ವೈರಿಯ ಹಾಸ್ಯಾನುಕರಣೆ, ಜರೆಯುವುದು, ರೇಚಿತ ಭ್ರೂ ಭಾವ, ಕುಂಚಿತ ದೃಷ್ಟಿ, ವಿಕೂಣಿತ ನಾಸಾ ಕರ್ಮ, ವಿಸರ್ಗ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು.

ಉದಾ : ಅಧೀರಾ ನಾಯಿಕೆ, ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆ.

5. ಮದ : ಮದ್ಯಪಾನದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ವಿವಿಧ ಮನಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ 'ಮದ'. ಎಂಬುದು ಭರತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೂ ಇದು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಯೋಗ್ಯವಾದ ವಸ್ತು ಅಲ್ಲದ ಕಾರಣ, ಮದ ಎಂಬ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಯನ್ನು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಮದ'ವೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಮಲಾದ ಭಾವ. ತುಂಬು ಕನ್ಯೆಯಾದ ನಾಯಿಕೆ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಕಾಮಾಸಕ್ತಿ ತೋರುವಾಗಲೂ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮತ್ತೇರಿದ ಭಾವ. ರತಿಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮದಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯ.

ಇದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು, ಮುಚ್ಚಿದ ಕಣ್ಣಳು (ನಿಮೀಲಿತ), ಕುಗ್ಗಿದ ದೇಹಶಕ್ತಿ, ಅಲೋಕಿತಂ - ಆಲೋಕಿತಂ ಭೇದಗಳು, ಮದಿರಾ ದೃಷ್ಠಿ, ವಿಹಿತ ಪುಟಕರ್ಮ, ಉತ್ಕ್ಷೇಪ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ರೇಚಿತ ಕಟಿ ಮುಂತಾದ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಚಲನಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು. ಉದಾ : ಸುರತ ವಿಚಿತ್ರಾ ಮಧ್ಯಾನಾಯಿಕಾ.

6. ಶ್ರಮ : ಸುರತ, ಮಾರ್ಗಪ್ರಯಾಣ, ವ್ಯಾಯಾಮ, ಸೇವೆ, ಮರವನ್ನು ಕಡಿದಿರುವ ಆಯಾಸ, ಇದೇ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ, ಧೀರ್ಘ ನಿಶ್ವಾಸ, ನಿದ್ರೆ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಖೇದದ ಅವಸ್ಥೆ 'ಶ್ರಮ'.

ಶ್ರಮವನ್ನು ಸ್ವೇದ, ನಿಟ್ಟುಸಿರು, ಮಂದಗತಿ, ಅವಲೋಕಿತ ದೃಷ್ಠಿ, ಆಗಿಂದಾಗೆ ಕುಳಿತು ಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅಧೋಮುಖ ಶಿರಃ, ಶ್ರಾಂತ ದೃಷ್ಠಿ, ಪತನ ತಾರಾಕರ್ಮ, ಮಂದಾ ನಾಸಾಕರ್ಮ, ನಿರ್ಭುಗ್ನ ಮುಖ ಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. ಉದಾ: ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ ಮಾಡಿದ ದುಶ್ಯಾಸನ, ಸಮುದ್ರಮಥನ ಮಾಡಿದ ಸುರಾಸುರರು.

7. ಆಲಸ್ಯ: ಆಯಾಸ, ರಾತ್ರಿಯ ಜಾಗರಣೆ, ಹೆಚ್ಚಾದ ತೃಪ್ತಿ, ಶ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಚಿತ್ತದ ಔದಾಸೀನವೇ 'ಆಲಸ್ಯ'. ಪೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾ, ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಲಸ್ಯ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ ತೋರಿಸಲುಸೂಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.ಆಲಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಹಾರ ಬಿಡುವಂತೆ ತೋರುವುದು, ನಿದ್ರೆ ಹೋಗುವಂತೆ, ಮೈಕುಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ನತಾ ಗ್ರೀವಾ, ಜಿಹ್ವಾ ದೃಷ್ಠಿ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಉದಾ : ಪೋಷಿತಭರ್ತ್‌ಕಾ ನಾಯಿಕಾ.

8. ದೈನ್ಯ : ಬಡತನ, ಮರಣ, ವ್ಯಾಧಿ, ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳು, ದೇಹದಲ್ಲಿ ಮಾಯೆಮಾಲಿನ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಪರರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಕರುಣಾ ಭಾವವೇ - ಧೈನ್ಯಕಿ.ದೈನ್ಯ ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ ಮರುಗುವುದು, ಸಾಂತ್ವನ ನೀಡುವುದು, ಸಹಾಯಹಸ್ತ, ಪತಿತ ದೃಷ್ಠಿ, ಧುತ ಶಿರಃ, ವಿಷಣ್ಣಾ ದೃಷ್ಠಿ, ಪತನ ತಾರಾಕರ್ಮ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು.

ಉದಾ : ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಜೀವನಗಾಥೆಯನ್ನು ಕಂಡು ದೈನ್ಯದಿಂದ ಮರುಗುವ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ (ಬುದ್ಧ).

9. ಚಿಂತೆ : ಇಷ್ಟವಾದದ್ದು, ಆಶಿಸಿದ್ದು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗದೇ ಇರುವಾಗ ಹುಟ್ಟುವ ವ್ಯಾಕುಲತೆಯೇ 'ಚಿಂತೆ'. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ, ವರಹಿಣಿ ನಾಯಿಕೆ - ನಾಯಕನಿನಾಗಿ ಆಶಿಸುತ್ತಾ- ಧ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾ ಇರುವುದೇ ಚಿಂತೆ.

ಚಿಂತೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ, ಗಂಟಿಕ್ಕಿದ ದೈನ್ಯದ ಮುಖಭಾವ, ಮುಷ್ಠಿಹಸ್ತ ಪ್ರಯೋಗ, ಹಣೆಗೆ ಕೈಯಿಡುವುದು, ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಓಡಾಡುವುದು. ಉಲ್ಲೋಕಿತ ದೃಷ್ಠಿ ಇವೆ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಬಳಸುವುದು. ಉದಾ : ಜೌರಾಗಮನ ಚಿಂತಾಕುಲ ನಾಯಿಕಾ.

10 ಮೋಹ : ಭಯ, ಅತಿಯಾದ ದು:ಖಾವೇಶ, ಚಿಂತೆ, ಆತಂಕ, ಇವುಗಳಿಂದ ವಿಚಿತ್ರಾ ವಿಷಮಾವಸ್ಥೆಗೆ ಬರುವುದೇ 'ಮೋಹ'. ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಅತಿ ವಿರಳವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಕಥಾ - ಸಾರಾಂಶ ನಿರೂಪಣಾಬಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಮೋಹಾಭಾವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಮೂರ್ಛೆ, ಚಡಪಡಿಸುವುದು , ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುವುದು, ವಿಪ್ಲೂತಾ ದೃಷ್ಠಿ, ಉತ್‌ಕ್ಷೇಪ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ಪ್ರಕಂಪಿತ ವಕ್ಷಸ್ಸು, ವೈವರ್ಣ್ಯ , ಸ್ವೇದ, ಕಣ್ಣೀರು ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಉದಾ : ಮಾರೀಚ ವಧೆಗೆಂದು ತೆರಳಿದ ಶ್ರೀರಾಮನ, ಆರ್ತ ಧ್ವನಿ ಎಂದು ಭ್ರಾಂತಿಗೊಳಗಾದ ಸೀತೆಯ ಅವಸ್ಥೆ.

11.ಸ್ಮೃತಿ:ಕಳೆದು ಹೋದ ಸಂಗತಿಗಳು, ಪುನಃ ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದರೆ ಅದೇ 'ಸ್ಮೃತಿ'. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯರು, ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಕಳೆದ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮೆಲುಕು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪದಂ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಭಕ್ತನು ದೈವಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ತುತಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಸ್ಮೃತಿ ಭಾವ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಮೃತಿಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ, ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಾರಿಸುವುದು, ಶರೀರ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗುವಿಕೆ, ಶಿರ, ಸೂಚಿ ಮೃಗಶೀರ್ಷಾ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ, ಉಕ್ಷಿಪ್ತ ಭ್ರೂ, ವಿವರ್ತನ ತಾರಾಕರ್ಮ, ವಿತರ್ಕಿತಾ ದೃಷ್ಠಿ, ಕೈಗದ್ದಕ್ಕೆ ಮಾಡಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ವಾಸಕಸಜ್ಜಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ.

12.ಧೃತಿ : ಪ್ರಿಯಉಳ್ಳವರ ಆಗಮನದಿಂದ, ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯಿಂದ, ಭಕ್ತಿ, ಕಷ್ಟ ಪರಿಹಾರವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ, ಚಿಂತೆ, ಭಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಶಮನವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಸಮಾಧಾನವೇ 'ಧೃತಿ'. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ವೈರಿ ಸಂಹಾರದಿಂದ, ನಾಯಕ ಮಿಲನದಿಂದ, ಕಷ್ಟದಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ (ಕಾಳಿಂಗ ಸರ್ಪದಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಗೋಕುಲ ವಾಸಿಗಳು) ಹೀಗೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಧೃತಿ ಭಾವ ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.ಧೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು, ವಂದನೀಯ ರಾದುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು, ಹೊಗಳುವುದು, ಸಂತೋಷದಿಂದ ನರ್ತಿಸುವುದು, ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡುವುದು, ನಗುವುದು, ಆನಂದಭಾಷ್ಪ ವಿಭ್ರಾಂತ ದೃಷ್ಠಿ, ಕುಂಟಿತ ಭ್ರೂ, ಫುಲ್ಲ ಗಲ್ಲ, ವಿಸರ್ಗ ಅಧರ, ಪ್ರಸನ್ನ ಮುಖರಾಗ, ಉನ್ನತ ಗ್ರೀವಾ , ನಿರ್ಭುಗ್ನ ವಕ್ಷಸ್ಸು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಉಪಯೋಗ.ಉದಾ : ವೇದಗಳು ಮಹಾಪ್ರಳಯದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಮೀನಶರೀರವಾಗಿ ಅವತರಿಸಿ, ಮಹಾವಿಷ್ಣು ಆತಂಕಗೊಂಡ ಮುನಿವರ್ಯರಿಗೆ ದೊರಕಿಸಿದುದು ಧೃತಿ.

13.ವ್ರೀಡೆ : ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಟ್ಟು ಕುಬ್ಜಾವಸ್ಥೆ ತಲುಪುವುದೇ 'ವ್ರೀಡೆ'. ಅಂತೆಯೇ ಪುರುಷರಿಗೆ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಭಂಗ, ಪರಾಭಿನಯಗಳಿಂದುಂಟಾದ ಅವಮಾನ ಲಜ್ಜೆಯೇ ವ್ರೀಡೆ.ಕಲಹಾಂತರಿತೆ ನಾಯಿಕೆ, ತಾನು ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ನಡೆದುಕೊಂಡ ಬಗೆಗೆ ಅನುಭವಿಸುವ ಚಿತ್ತವೈಚಿತ್ರವೇ ವ್ರೀಡೆ. ಅಂತೆಯೇ ರಾವಣಾದೀಶ್ವರ, ಶೂರ್ಪನಖಿ ಮುಂತಾದವರು ಅನುಭವಿಸುವ ಅವಮಾನದಿಂದುಂಟಾದ ಭಾವವೂ ವ್ರೀಡೆ.

ವ್ರೀಡೆಗೆ ಅಭಿನಯ ಸಹಾಯವಾಗಿ, ತಲೆತಗ್ಗಿಸುವುದು, ಬೆವರುವುದು, ವೈವರ್ಣ, ಕೈ ಮುಗಿಯುವುದು, ಅವಲೋಕಿತ ದೃಷ್ಠಿ, ಅಧೋಮುಖ ಶಿರಃ ಕರ್ಮ, ಕಂಪನ ಅಧರಕರ್ಮ, ವಿನಿವೃತ್ತ ಮುಖ ಕರ್ಮ , ಆಭುಗ್ನ ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು. ಉದಾ : ದಕ್ಷಿಣನಾದ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವಾಗ, ವ್ರೀಡಾಭಾವ.

14.ಚಾಪಲ್ಯ : ಮಾತ್ಸರ್ಯ, ದ್ವೇಷ, ರಾಗ, ಹುಚ್ಚುತನ, ಈರ್ಷ್ಯೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದೇ 'ಚಾಪಲ್ಯ' ಭಾವ. ಅಜ್ಞಾನಿಯಾದವನು ಅಥವಾ ಅತೀ ಬುದ್ಧಿವಂತನಾದವನು ಈ ಚಾಪಲ್ಯ ಭಾವಕ್ಕೆ ವಿಭಾವವಾಗುವನು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತ ವಾಗುವ ಈ ಭಾವ, ಭರತನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

15.ಹರ್ಷ : ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದ, ಆನಂದ, ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ತರುವ ಸಂತಸವೇ 'ಹರ್ಷ ಭಾವ'. ರಾಜರಿಗೆ ಕಾರ್ಯ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ, ನಾಯಿಕೆಯರಿಗೆ ಪ್ರಿಯಮಿಲನದಿಂದ, ಪುತ್ರ ಜಯಂತಿಯಿಂದ, ರಾಕ್ಷಸ ಸಂಹಾರದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಹರ್ಷಾದಿಗಳನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸತಕ್ಕದ್ದು.

ಹರ್ಷಾಭಿವ್ಯಾಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆನಂದದಿಂದ ಕುಣಿದಾಡುವುದು, ಹಾಡುವುದು, ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಪರಾಕು ಕೂಗುವುದು, ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡುವುದು, ಉತ್‌ಕ್ಷಿಪ್ತ ಶಿರಃ, ಅರ್ಧಮುಕುಳ ದೃಷ್ಠಿ, ಸಂಪ್ರವೇಶನ ತಾರ ದೃಷ್ಠಿ, ಪ್ರಸೃತ ಪುಟ ಕರ್ಮ, ಉತ್‌ಕ್ಷೇಪ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ಫುಲ್ಲ ಗಲ್ಲ, ನಿಸರ್ಗ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ನಿವೃತ್ತ ಮುಖ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಉದಾ : ಕಂಸವಧೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಕುಲ ವಾಸಿಗಳು ಪಟ್ಟ ಹರ್ಷ ಭಾವ.

16. ಆವೇಗ : ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಅನರ್ಥಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಚಿತ್ತ ಭ್ರಾಂತಿ, ಕಸಿವಿಸಿಯೇ 'ಆವೇಗ'. ಈ ರೀತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ದೇಹದ ಗಡಿಬಿಡಿ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಸಂಭ್ರಮವನ್ನೂ, ಭಯವನ್ನು, ಶೋಕವನ್ನು, ಕ್ರೋಧವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡಬಹುದು. ದಿವ್ಯ ಕನ್ಯೆಯರನ್ನು ತಮ್ಮದಾಗಿಸಲು ಆವೇಗ ಪಡುವ ಅಸುರರು (ರಾವಣ, ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ , ಭಸ್ಮಾಸುರ), ಸೃಷ್ಠಿಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಆವೇಗ ಪ್ರಳಯ, ಅಧಿಕ ವರ್ಷ ಇತ್ಯಾದಿ,ತೀವ್ರಗತಿಯ ಅಂಗಜ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೇ ಆವೇಗ ಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ: ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಓಡಾಡುವುದು, ಪ್ರಲೋಕಿತ ದೃಷ್ಠಿ, ತಿರಶ್ಚೀನ ಶಿರಃ ಕರ್ಮ, ವಿಭ್ರಾಂತ ದೃಷ್ಠಿ, ಉತ್‌ಕ್ಷೇಪ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ವಿಸರ್ಗ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ಪ್ರಕಂಪಿತ ವಕ್ಷಸ್ಸು, ಪ್ರಸಾರಿತ ಪಾರ್ಶ್ವಕರ್ಮ, ಇತ್ಯಾದಿ.

17. ಜಡತೆ : ಭಯ, ವಿರಹ, ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ, ಚಿಂತೆ, ಅನಿಷ್ಟ ದರ್ಶನ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದುದೇ 'ಜಡತೆ'. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಯಾವುದೂ ನಾಟದಂತಹ ಜಡತನ. ವಿರಹಿಣಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಜಡತೆಯನ್ನು ಅದರ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಸಖಿಯು, ರಾಧೆಯ ವಿರಹಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಜಡತೆಯಿಂದ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅಷ್ಟಪದಿಗಳು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾಳೆ.ಅಂಗಜ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾದ ಸ್ತಂಭನ, ನೆಟ್ಟ ದೃಷ್ಠಿ, ವಿಕ್ರಿಯೆ, ಅಭಿನಯ ಶೂನ್ಯತೆ, ಕ್ಷಾಮ ಕ್ರಿಯೆ ಗಲ್ಲ, ಖಲ್ವ ಜಠರ ಕರ್ಮ, ಮುಂತಾದವು ಜಡತೆಯ ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ವಿರಹೀ ರಾಧೆ.

18. ಗರ್ವ: ಸೌಂದರ್ಯ, ವೀರ, ವಿದ್ಯೆ, ಸದ್ವಂಶ, ಸಂಪತ್ತುಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅತಿಶಯ ಭಾವವೇ 'ಗರ್ವ'. ಗರ್ವಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರು, ಅಸುರರು, ರಾಜರು, ಗರ್ವ ಭಾವದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ನೃತ್ಯದ ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು.

ಉತ್ಕೃಷ್ಟನೆಂದು ತಿಳಿದು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ, ಭಾವ, ಇತರರನ್ನು ಹೀಯಾಳಿಸುವುದು, ವಿಲಾಸದಿಂದ ತನ್ನ ಅವಯವಗಳನ್ನೂ ಅಲಂಕರಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಆತ್ಮ ಪ್ರಶಂಸೆ, ಉದ್ವಾಹಿತ ಶಿರಃ ಕರ್ಮ, ಉತ್ಕ್ಷೇಪ ಭ್ರೂ ಕರ್ಮ, ವಿಸರ್ಗ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ಉದ್ವಾಹಿ ಮುಖ, ವಲಿತಾ ಗ್ರೀವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಗರ್ವಾಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯ.

ಉದಾ : ರೂಪ ಗರ್ವಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು, ಕೀಚಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯ.

19. ವಿಷಾದ : ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ ಕಾರ್ಯ ಸಫಲವಾಗದೆ ಭಂಗ ಹೊಂದಿದರೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ದೈವ ಸಂಕಲ್ಪವು ನಾಶಗೊಳಿಸಿದರೆ, ಅದೇ 'ವಿಷಾದ'. ಪ್ರಿಯದರ್ಶನವಾಗದೆ ನಾಯಿಕೆಗೆ ವಿಷಾದ ಭಾವ. ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಅವಮಾನಿತಗೊಂಡ ರಾವಣನ ವಿಷಾದ ಭಾವ, ಇತ್ಯಾದಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ವಸ್ತು.

ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ನಿರಾಶೆ, ಮೈಮನ ಕುಗ್ಗಿಹೋಗುವುದು, ಮನಸ್ತಾಪ, ಪರಾವಲಂಬಿಯಾಗುವುದು, ಧುತ ಶಿರಃ ಕರ್ಮ, ವಿಷಣ್ಣಾ ದೃಷ್ಟಿ, ಪತನ ತಾರಾಕರ್ಮ, ಪತಿತ ಭ್ರೂ ಕರ್ಮ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ : ಮಥುರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಕೃಷ್ಣನಿಗಾಗಿ ವಿಷಾದ ಭಾವ ಹೊತ್ತ ಗೋಪಿಯರು.

20. ಔತ್ಸುಕ್ಯ : ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ ಫಲ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗದೆ, ಪ್ರಿಯಸ್ಮರಣದಿಂದ ಬೆಳೆದು ಅದು ದೊರಕುವವರೆಗೂ ಕಾಲವನ್ನು ಕಳೆಯಲು ಸಹನೆಯಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆಯೇ 'ಔತ್ಸುಕ್ಯ' ಭಾವ. ಸೀತಾವಿಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀ ರಾಮನು ಹಿಂದಿನದ್ದನೆಲ್ಲಾ ನೆನೆಯುತ್ತಾ ಅನುಭವಿಸುವ ಔತ್ಸುಕ್ಯ ಭಾವ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ - ವಸ್ತು.

ಭಾರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂರುವುದು, ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು, ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಮಾತಿಗಿಳಿಯುವುದು, ಉದ್ವಾಹಿ ಶಿರಃ ಕರ್ಮ, ವಿಭ್ರಾಂತ ದೃಷ್ಟಿ, ಕಂಪಿತಗಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆ, ನಿರ್ಭುಗ್ನ ಮುಖ ಕರ್ಮ, ಪ್ರಕಂಪಿತ ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಔತ್ಯಕ್ಯಾಭಿನಯ ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾ: ಪ್ರಹ್ಲಾದನೊಂದಿಗೆ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಸಂವಾದ.

21. ನಿದ್ರಾ: ಮಾನಸಿಕ ಆಯಾಸ, ಗ್ಲಾನಿ, ಔಷಧ ಸೇವನೆ, ಬಲಹೀನತೆ, ಅತಿಯಾದ ಆಹಾರ ಸೇವನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ದೇಹಿಕ ಅಜ್ಞಾನವೇ 'ನಿದ್ರೆ'. ಮನಮೋಹಕವಾದ ಕೃಷ್ಣನ ವೇಣು ಗಾನವನ್ನು ಕೇಳಿ ತನ್ಮಯಗೊಂಡು ನಿದ್ರಾ ಪರವಶವಾಗುವ ವ್ರಜದೇಶಿಗಳು, ಗೋವುಗಳು, ಗೋಪ ಗೋಪಾಲಿಕೆಯರನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದೇವರನಾಮಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ತನ್ಮಯಿ ಭಾವದಿಂದ ಉದಿಸುವ ನಿದ್ರಾಭಾವ ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ನಿದ್ರೆಯನ್ನು ಧೀರ್ಘನಿಶ್ವಾಸ, ಮೈ ಮುರಿಯುವುದು, ಆಕಳಿಸುವುದು, ಕೂತಲ್ಲೇ ನಿಶ್ಚಲವಾಗುವುದು, ತೂಕಡಿಸುವುದು, ನಿಮೀಲಿತ ಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಉದಾ : ಬೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ ವೇಣುನಿನಾದವನ್ನು ಆಲಿಸುತ್ತ ನಿದ್ರೆ ಹೋದ ಗೋಪಿಯರು.

22. ಅಪಸ್ಮಾರ : ರಾಕ್ಷಸ ಭಾಧೆ, ಶೋಕ ಭಯ, ವೈಷಮ್ಯ,ಜಿಗುಪ್ಸೆ, ಗೃಹವೇಶದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ವ್ಯಾಧಿಯೇ ಅಪಸ್ಮಾರ. ಇವಕ್ಕೆ ಅನುಭಾವವಾಗಿ ವೈಪತ್ತು, ಸ್ವೇಧ, ಮೂರ್ಛೆ, ಓಡಾಡುವುದು, ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತೋರಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಅತಿಶಯವಾದ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ನೃತ್ಯೋಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

23. ಸುಪ್ತಿ : ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವವೇ 'ಸುಪ್ತಿ'. ಇಲ್ಲಿ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಪ್ರಲಾಪಿಸುವುದು, ಅಳುವುದು, ನಗುವುದು, ಮಾತನಾಡುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಿಜ ಜೀವನದ ಅನುಭವಗಳೇ, ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಿತ್ರಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಪ್ತಿಯನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

24. ವಿಬೋಧ : ನಿದ್ರಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಎಚ್ಚರಿಕೆ 'ವಿಬೋಧ' ಭಾವ. ಇದು ಅತಿಯಾದ ಶಬ್ದ, ಕೆಟ್ಟ ಕನಸು, ಭಯ, ಸ್ಪರ್ಶ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಪರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುವ ನಾಯಕನನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಾ ನಿದ್ರೆ ಹೋದ ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತೃಕಾಳು ಸಖಿಯ ಸ್ಪರ್ಷದಿಂದ

ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಇವಕ್ಕೆ ಅನುಭವವಾಗಿ ಆಕಳಿಕೆ, ಮೈಮುರಿಯುವುದು, ನಿದ್ರಾನಾಶ, ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು, ಉಜ್ಜಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಭ್ರಾಂತಿಗೊಂಡವರಂತೆ ತೋರುವುದು, ಶೂನ್ಯ ದೃಷ್ಠಿ, ಭ್ರಮಣ ತಾರಾಕರ್ಮ ಕ್ರಾಸ್ತಾದೃಷ್ಠಿ, ವಿನಿಗೂಹನ ಅಧರಕರ್ಮ, ಪ್ರಕಂಪಿತ ವಕ್ಷಸುಕರ್ಮ, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಉದಾ : ಬೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗಾಗಿ ಕಾದು ವಿಭೋಧಗೊಂಡ ಗೋಪಿಕೆ.

25. ಅಮರ್ಷ : ಪ್ರತೀಕಾರ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಮನೋಇಚ್ಛೆಯೇ 'ಅಮರ್ಷ'. ಇದು ಅವಮಾನದಿಂದಾಗಿ, ಅಮೂಲ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಇತರರು ಅಪಹರಿಸಿರುವದಕ್ಕಾ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರ ಬಹುದು, ಶ್ರೀರಾಮ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅನೇಕ ಸಂಧರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅಮರ್ಷವು ರಸಪೂರಕ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಭಾವವಾಗಿ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕೆಂಪೇರಿಸುವುದು, ವೈಪತ್ತು, ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ಗಂಟುಹಾಕುವುದು, ಕಂಪಿತ ಶಿರಕರ್ಮ, ರೌದ್ರಿ ಉಪಾಂಗ ದೃಷ್ಠಿ, ವಿಕೋಷ ದೃಷ್ಠಿ, ಬ್ರುಕುಟಿ ಭ್ರೂಕರ್ಮ, ವಿವರ್ತಿತ ಪುಟಕರ್ಮ, ವಿಕೃಷ್ಠಾನಾಸಾಕರ್ಮ , ಕಂಪಿತ ಗಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆ, ಕಂಪನ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ವಿನಿವೃತ್ತ ಮುಖಕರ್ಮ, ಶ್ಯಾಮ ಮುಖರಾಗ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಉದಾ : ಶ್ರೀರಾಮನು ಶಿವಧನುಸ್ಸನ್ನು ಮುರಿದಾಗ, ತನ್ನ ಗುರುವಾದ ಶಿವನಿಗೆ ಅಪಮಾನವಾಯಿತೆಂದು, ಮುನಿಪರಶುರಾಮ ತೋರುವ ಭಾವ.

26. ಅವಹಿತ್ಥ :ವಿಷಯವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೊಂದುವ ಭಾವವೇ 'ಅವಹಿತ್ಥ'. ಭಯ, ಲಜ್ಜೆ, ಅಪಮಾನ, ಅಪಜಯಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಭಾವವಿದು. ನಾಯಿಕೆ ಹಾಗೂ ಸಖಿಯರ ನಡುವಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಶೃಂಗಾರ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಖಿಯ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಲಜ್ಜೆಯಿಂದ ಅವಹಿತ್ಥ ಭಾವ ಹೊಂದುವುದನ್ನು ನೃತ್ಯಭಿನಯ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು.

ಅವಹಿತ್ಥಕ್ಕೆ ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ಮಾತು ಬದಲಾಯಿಸುವುದು, ಸ್ಥಳ ಬದಲಾಯಿಸುವುದು, ತಲೆತಗ್ಗಿಸುವುದು, ತನಗೇನೂ ತಿಳಿಯದಂತೆ ನಟಿಸುವುದು, ದೈಹಿಕ ಬವಣೆಗಳಿಗೆ ನಗುವಿನ ಮುಖವಾಡ ಹಾಕುವುದು, ವಿಧುತ ಶಿರಃ ಕರ್ಮ, ಲಜ್ಜಾನ್ವಿತಾ ದೃಷ್ಠಿ, ಪ್ರಸ್ಫರಿತ ಪುಟ ಕರ್ಮ, ವಿಸರ್ಗ ಅಧರ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು, ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಉದಾ : ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರ ಸಂಧರ್ಭ ಶಿವಧನಸ್ಸನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಅಪಮಾನಿತಗೊಂಡ ರಾವಣಾಧೀಶ್ವರ ಮತ್ತೂ ದರ್ಪ - ರೌದ್ರಗಳನ್ನೇ ಮೆರೆಯುತ್ತಾ ಜನಕನ ಆಸ್ಥಾನದಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸುವುದು.

27. ಉಗ್ರತೆ:- ಅತಿಯಾದ ಕ್ರೋಧ, ಶೌರ್ಯ, ಶತ್ರುವಿನಿಂದ ಆದ ಅವಮಾನ, ಮುಂತಾದವುಗಳು 'ಉಗ್ರತೆ'ಗೆ ಕಾರಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಗ್ರತೆಯ ಅಭಿನಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವುದು.ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ, ಗದರಿಸುವುದು, ಮುಷ್ಠಿ ಹಸ್ತಗಳ ತಾಡನ, ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಓಡಾಡುವುದು, ತೀವ್ರ ಆಲೋಚನೆ, ಕಂಪಿಸುವುದು, ಕಂಪಿತ ಶಿರ: ಕರ್ಮ, ವಿಕೋಶಾ ದೃಷ್ಠಿ, ಸಮದ್ವೃತ್ತ ತಾರಾ ಕರ್ಮ, ಉನ್ಮೇಷ-ನಿಮೇಷ ಪುಟ ಕರ್ಮ, ಭ್ರುಕುಟಿ ಭ್ರೂ ಕರ್ಮ, ರಕ್ತ ಬಣ್ಣದ ಮುಖರಾಗ ಮುಂತಾದ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಭೇದಗಳ ಬಳಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾ:- ಮಹೇಶ್ವರನಿಂದ ಮನ್ಮಥದಹನದ ಉಗ್ರತೆ.

28. ಮತಿ:- ಅನುಮಾನವು, ಹೆಚ್ಚಿನ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಾ, ಶಾಸ್ತ್ರಾನುಸರಣೆ, ಅರ್ಥನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವುದೇ "ಮತಿ". ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನ ಒದಗಿಸುವುದೇ ಮತಿ ಎಂದಾದರೆ, ಗುರುವಿನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಸಖಿಯು, ಮರುಗುವ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಿಕೆಗೆ ಸಾಂತ್ವನ ನೀಡುತ್ತಾ, ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದೇ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ "ಮತಿ" ಭಾವಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ.

ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ವಿವಿಧಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದು, ಸಂಶಯ ನಿವಾರಣೆ, ಉಪದೇಶ, ವಿಚಾರ ಮಂಥನ, ಅರ್ಥ ನಿರ್ಧರಣೆ, ದೃಢವಾದ ಮುಖಭಾವ, ನೆಟ್ಟ ದೃಷ್ಠಿ (ಸಮ) ಇತ್ಯಾದಿಗಳು.ಉದಾ:- ಗೀತ ಗೋವಿಂದದ "ಸಖಿ" ಯು ಕೃಷ್ಣ ರಾಧೆಯರ ನಡುವೆ ತಂದ "ಮತಿ ".

29. ವ್ಯಾಧಿ:- ದೈಹಿಕ ವಿಪರ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ವಿರಹಾದಿಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಮನಸ್ತಾಪವೇ " ವ್ಯಾಧಿ ". ವಿರಹ ಎಂದಾಕ್ಷಣ, ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾತೊರೆವ ನಾಯಿಕೆ ನೆನೆಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಧಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ವಿರಹಿಣಿ ನಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇದರ ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ನಡುಗುವುದು, ನೀರಡಿಕೆ, ಉತ್ಸಾಹ ಕುಗ್ಗುವುದು, ಜಿಗುಪ್ಸೆ ಭಾವ, ಕ್ಷೀಣಿಸುವುದು, ಅನ್ನ-ನೀರು ಬೇಡವಾಗುವುದು, ಸಂಕಟ ಪಡುವುದು, ಜಿಗುಪ್ಸಿತಾ ದೃಷ್ಠಿ, ವಿಪ್ಲುತಾ ದೃಷ್ಠಿ, ಪತಿತ ಭ್ರೂ ಕರ್ಮ, ಕ್ಷಾಮದ ಗಲ್ಲ ಕರ್ಮ, ತಿರಸ್ಕಾರ ಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು.

ಉದಾ: ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತ ನಾಯಿಕೆ.

30. ಉನ್ಮಾದ:- ಪ್ರಿಯವಿಯೋಗ, ಅರ್ಥನಾಶ, ಗೃಹಚೇಷ್ಟೆ, ಅತ್ಯಾನಂದಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಳ್ಳದೆ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿರುವ ವೈಖರಿಯೇ "ಉನ್ಮಾದ" ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಗು, ಅಶ್ರು, ಅಂಗಚಲನೆ ತೀವ್ರತೆ, ನರ್ತನ, ಕೂಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ತ ವಿಷಯವಲ್ಲ.

31. ಮರಣ:- ಸಾವು ಎಂಬುದು ಎರಡು ರೀತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಒಂದು ವ್ಯಾಧಿಯಿಂದ ಉಂಟಾದುದು. ಮತ್ತೊಂದು ಬಾಹ್ಯ ಕಾರಣಗಳ ತೊಂದರೆಯಿಂದ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನ ಇಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸ್ತಬ್ಧತೆ, ಚಲನಶೂನ್ಯವಾದ ಕೊನೆಯ ಹಂತ ಮರಣ. ಈ ಮರಣವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅನುಭಾವಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲ.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ, ರಾಕ್ಷಸಾದಿ ಮೃಗ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಮರಣವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಉದಾ:- ಕಂಸವಧೆ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ವಧೆ, ರಾವಣ ವಧೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

32. ತ್ರಾಸ:- ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯಿಂದ, ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಭಾವವೇ " ತ್ರಾಸ " . ಕಾರಣವಾಗಿ ಪ್ರಳಯ, ಅಧಿಕವರ್ಷ, ಮಿಂಚು ಭೀಕರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ನರಸಿಂಹಾವತಾರಿ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಉಗ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತ್ರಾಸ ಭಾವವೇ ಅನುಭಾವವಾಗುತ್ತದೆ.

ತ್ರಾಸವನ್ನು ಕಂಪನ, ಮೂರ್ಛೆ, ರೋಮಾಂಚ, ಗದ್ಗದ, ಸ್ವೇದ, ಅಂಚಿತ ಶಿರ: ಕರ್ಮ, ತ್ರಸ್ತಾ ದೃಷ್ಟಿ, ಕಂಪಿತ ಅಧರ, ವಿವೃತ್ತ ಮುಖಭಾವ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ:- ಪರಶುರಾಮನು ಕ್ಷತ್ರಿಯ ರುಧಿರವನ್ನು ಹರಿಸಿದ ದೃಶ್ಯ.

33. ವಿತರ್ಕ:- ತರ್ಕಿಸಿ ಒಂದು ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂಬ ಭಾವ. ಸಂಶಯಗಳನ್ನು, ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು, ಊಹಾಪೋಹಗಳನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡಿ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುವುದು. ನೃತ್ಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯನು ಸಂಕೇತ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಾರದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಊಹೆ, ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಯಸಿಯು ನಡೆಸುವುದು -'ವಿತರ್ಕ'.

ವಿತರ್ಕವನ್ನು, ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತಿಸುವಂತೆ ತಲೆಯಲ್ಲಾಡಿಸುವುದು, ಕಂಪಿತ ಶಿರ:ಕರ್ಮ, ವಿತರ್ಕಿತಾ ದೃಷ್ಠಿ, ಕುಂಚಿತ ಭ್ರೂ ಇತ್ಯಾದಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಬಹುದು.

ಉದಾ:- ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ನಾಯಿಕಾ ವಿತರ್ಕ.

ಹೀಗೆ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕಥಾ-ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಂಡು, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಲಕ್ಷಣ ಪೋಣಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತನು ತರ್ಕಿಸಿದ ಮುವತ್ತಮೂರು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು

ನಾಟಕಾಶ್ರಯವಾಗಿದ್ದು, ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಗೆ ಮತ್ತು ವಿಷಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಹೇಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತರ್ಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗ, ಭೇಧಗಳ ವಿನಿಯೋಗವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಂಚಾರಿ ವಿಧಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾ, ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾ ಭರತ ನಿರೂಪಿತ ಮೂವತ್ತಮೂರು ಸಂಚಾರಿ-ಭಾವಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಶೃಂಗಾರ ರಸ : "ರಸರಾಜಂ ಶೃಂಗಾರ ರಸಂ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಧ್ಯಯನದ ಒಳಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಶೃಂಗಾರರಸವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ ಬಂಧಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಮಧುರಶೃಂಗದ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿ ಶೃಂಗಾರವನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರಿಸಿ, ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆ, ಸಾಧನೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳೆಲ್ಲದರ ಗುರಿ ಸೌಂದಯೋರ್ಪಾಸನೆ ಮತ್ತು ದೈವೋಪಾಸನೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ದೈವೋಪಾಸನೆಯನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಪೂರಕವೂ-ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವೂ- ರಸಪೂರ್ವಕವೂ ಆಗಿ ಸಿದ್ಧಿಸಲು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಮೂಲಕ ಶೃಂಗಾರರಸದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

- ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸವು ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಏರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಶ್ರವಣ ಮಾತ್ರ. ಇನ್ನು ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಉಪಸ್ಥಿತಿ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ರಸಿಕನ ಕಲ್ಪನಾ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಎಲ್ಲವೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಿಲುಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ್ದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಂಧಿಸದೆ ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ಶೃಂಗಾರರಸದ ಆಲಂಬನವಾದ ನಾಯಿಕೆಯಾಗಿ, ರಸದ ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾವಗಳನ್ನೂ, ಅನುಭಾವಗಳನ್ನೂ, ಸಂಚಾರಿ, ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಒಬ್ಬೊಂಟಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದೆ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಶೃಂಗಾರದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸುತ್ತಾ ರಸಸಿದ್ಧಿಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿದರೆ, ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ್ರಂಗಾರದ ಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಸಂಚಾರಿಗಳನ್ನು ಅರಿತು, ಸ್ವಂತವಾಗಿ ತನ್ನೊಳಗೆ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ರಸ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಶೃಂಗಾರ ರಸಚೇತನವಿಲ್ಲದೆ ಜೀವಾತ್ಮ - ಪರಮಾತ್ಮ ಮಿಲನವಾಗದು. ಜೀವಾತ್ಮ ಪರಮಾತ್ಮರ ಸಂಯೋಗವೇ ಪರಮ ಪುರುಷಾರ್ಥ. ಇದಕ್ಕೆ ಶೃಂಗಾರವೇ ಆಮುಖ. ಇಲ್ಲಿ ದೇಹಾಭಿಮಾನ ಹೋಗಿ ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನ ಸ್ಥಿರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭೋಜನು ಈ ಭಾವವನ್ನೇ ಅಹಂಕಾರ, ಅಭಿಮಾನ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನು ನಾಯಕನಾಗಿರುವ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಪಿಯರದು ನಿಷ್ಕಾಮ

ಪ್ರೇಮ. ಅವರೇ ನಾಯಕಿಯರು. ಯೋಗಿಯಾಗಲೀ ಜ್ಞಾನಿಯಾಗಲೀ ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತನಾಗಿ ಬಿಡಬೇಕೆಂಬುದು ಅವರವರ ಧ್ಯೇಯ. ಹೀಗೆ ಮುಕ್ತರಾದರೆ ಅವರು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಾಮರಾಗುವರು. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸ್ವರೂಪನು. ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕೃತಿಗಳಾದ ಜೀವರುಗಳೊಡನೆ ನಾಟ್ಯವಾಡುವುದೇ ರಾಸ ಲೀಲೆ. ರಾಸ ಲೀಲೆಯ ತತ್ತ್ವ ಭರತನಾಟ್ಯದ ನೃತ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂಅಡಕಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತರ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಹೃದಯವೆಂಬ ಬೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ, ಪರಮಾತ್ಮನೊಡನೆ ಶೃಂಗಾರ ಮಿಲನ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ,ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಶೃಂಗಾರವು ಸಂಭೋಗ ರೂಪದ್ದೇ ಇರಲಿ, ವಿಪ್ರಲಂಭವಾಗಿಯೇ ಇರಲಿ ಅದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಬೇಕಾದ್ದು.

- ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಮಹೇಶ್ವರ, ಮುರುಗರು ಆರಾಧಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ದೇವತೆಗಳ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸೀತಾದೇವಿ, ರಾಧೆ, ರುಕ್ಮಿಣಿಯರು, ಪಾರ್ವತೀದೇವಿ, ವಳ್ಳಿ-ದೇವಯಾನಿಯರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯದ ವರ್ಣಂಗಳಲ್ಲಿ ಪದಂ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದೇವತೆಗಳ ನಾಯಿಕೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಳ್ಳುವ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾಟುಕುರುಂಜಿ ರಾಗ, ಆದಿತಾಳ, ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್ ರಚಿತ ವರ್ಣಂ "ಸಾಮಿ ನಾನುಂದನ್ ಅಡಿಮೈಲ್ ಎನ್ರ್ ಉಲಗಮೆಲ್ಲಾ ಅರಿಯುಮೇ" ಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ ಪಾರ್ವತಿಯಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಶಿವನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವಿಟ್ಟ ಭಕ್ತಿ ತೋರುವ ಯಾವಾಕೆಯೂ ಅಗಬಹುದು. ಕಲಾವಿದೆ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂ ತನ್ನ ಆಂತರ್ಯದ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಗಳಿಗೆ ರೂಪು ನೀಡಿದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿರುವ ನೂರಾರು ಸ್ತ್ರೀ ಸಹೃದಯರೂ, ಪರಶಿವನ ನಾಯಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ "ವರ್ಣಂ" ಎಡೆಮಾಡುತ್ತದೆ.

- ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವೇ, "ಸೌಂದರ್ಯ" ಮತ್ತು "ಸುಖಾನುಭವ". ಇವು ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಭರತ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರದ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವಾಗಿ ರತಿ ಹರ್ಷವನ್ನು ತೋರಿದರೆ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ವಸಂತ ಋತು ವರ್ಣನೆ, ಪುಷ್ಪಮಾಲ್ಯಗಳು, ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರಗಳ ಅಲಂಕಾರ, ಇಷ್ಟಜನ ಪ್ರಿಯಜನ ಅಂದರೆ ಸಖಿಯರ ಸಹವಾಸ, ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯ ಸುಖ, ಉಪವನಗಳ ಭೇಟಿ, ನೃತ್ಯ-ಸಂಗೀತಾದಿ ಗಾಂಧರ್ವ ಕಾವ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ ಸೇವೆಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತಾ, ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾದ ಮುವತ್ತಮೂರು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳೂ, ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ.

"ಸೌಂದರ್ಯ" ಮತ್ತು "ಸುಖಾನುಭವದ" ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಅಂದರೆ ಸರ್ವಾಂಗಾಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಯಲ್ಲಿ ಭಾವದೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸ್ನಿಗ್ಧಾ, ರಸದೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಂತಾ, ತಾರಾದೃಷ್ಟಿಯಾದ ಲಲಿತ, ವಿಹಸಿತ,

ಕುಂಚಿತ, ವಿಕಸಿತ, ಸ್ಥಿಮಿತ, ಸ್ಮೇರಾ, ತರಂಗಿತಾ, ಕೋಮಲ, ವಿಸ್ಫರಿತಾ, ಮಟ ಕರ್ಮವಾದ ಪ್ರಸ್ಯತಾ, ಕುಂಚಿತಾ, ನಿಮೇಷಿತಾ, ನಿವರ್ತಿತಾ, ಭ್ರೂಕರ್ಮವಾದ ಸಹಜಾ, ಪತಿತಾ, ರೇಚಿತಾ, ಉತ್‌ಕ್ಷೇಪ, ಚತುರ, ಕುಂಚಿತಾ, ನಾಸಾ ಕರ್ಮವಾದ ನತಾ, ಮಂದಾ, ಸೋಚ್ಛ್ವಾಸಾ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕೀ, ಕಪೋಲಕರ್ಮವಾದ ಫುಲ್ಲ, ಪೂರ್ಣ, ಕಂಪಿತ, ಕುಂಚಿತ, ಸಮ, ಅಧರ ಕರ್ಮವಾದ ವಿಸರ್ಗ, ಸಂದಷ್ಟಕ, ಸಮುದ್ಗತ, ಅಸ್ಯಕರ್ಮವಾದ ಭುಗ್ನ, ನಿವೃತ್ತ, ಉದ್ವಾಹಿ, ಮುಖರಾಗಗಳಾದ ಪ್ರಸನ್ನ, ಗ್ರೀವಾಭೇದಗಳಾದ ನತಾ, ತಿರಶ್ಚೀನಾ, ಸುಂದರೀ ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮವಾದ ನಿರ್ಭುಗ್ನ, ಸಮಗಳನ್ನು ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಸರ್ವಾಂಗಾಭಿನಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಸುಖಾನುಭವಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದೆ.

- ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಮನೋಜ್ಞವೂ, ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳಿಸುವಂತೆಯೂ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪೋಷಣೆ ನೀಡುವುದು ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ. ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ, ನಾಯಕ ಮಿಲನದ, ಸಮಾಗಮದ ರತಿಕ್ರೀಡೆಯ "ಕಲ್ಪನೆ" ಮತ್ತು "ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಿಂದ", "ಪ್ರಣಯ" ಅಥವಾ "ಶೃಂಗಾರದ" ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಹಳ ವಿವರವಾಗಿಯೂ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆಯೂ ಅಭಿನಯಿಸಲು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸತ್ಕಾರವಿದೆ. "ವಿರಹ"ವೆಂಬುದು ಅಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ವಿಷಯ. ಹಿಂದೆ ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ನಿರೂಪಣೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾವಸ್ಥಾ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನೂ, ಉಳಿದಂತೆ ಹಲವಾರು ನಾಯಿಕಾ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದ ಅವಸ್ಥಾ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿರಹ ವೇದನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಪೂರ್ವ ಆನಂದವನ್ನು ನೃತ್ಯದ ಬಂಧಗಳ ಮುಖೇನ ಅಭಿನಯಿಸಲಿರುವ ಅವಕಾಶಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

- ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರವು ವಿರಹವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೂ, ಇದು ದು:ಖಕ್ಕೇ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿ ನಾಯಕ ಅಥವಾ ನಾಯಿಕೆ ಪ್ರಣಯದಲ್ಲಿ ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರೂ, ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರೊಂದಾಗುವರೆಂಬ ದೃಢ ವಿಶ್ವಾಸ, ಭರವಸೆ, ಸಂತಸದ ಕಲ್ಪನೆ ವಿರಹಿಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಪೂರ್ವಾಧಾರಿತ ಆನಂದ ಭಾವಗಳು, ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಿರಹಕ್ಕೆ, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಉತ್ತೇಜನ ನೀಡುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಅಕ್ಷರಶ: ಸಾದರ ಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವುದು ನಿರಪೇಕ್ಷತೆಯ ಕರುಣ ಭಾವವಲ್ಲ. ಸಾಪೇಕ್ಷತೆಯ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ !

ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಅಯೋಗ (ವಿರಹ) ಮಾನವಿಪ್ರಯೋಗ (ಕೋಪ), ಪ್ರವಾಸ ವಿಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಕಾರಣ ವಿಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಯೋಗ:- ಅಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾರಾಗಗಳೆಂಬ ಹನ್ನೆರಡು ಅವಸ್ಥೆಗಳಿವೆ. ಇದನ್ನು ಮನ್ಮಥಾವಸ್ಥಾ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇವು ಇಚ್ಛಾ, ಅಭಿಲಾಷಾ, ಉತ್ಕಂಠ, ಚಿಂತಾ, ಅನುಸ್ಮೃತಿ, ಗುಣಕೀರ್ತನ, ಉದ್ವೇಗ, ವಿಲಾಸ ಅಥವಾ ಪ್ರಲಾಪ, ಉನ್ಮಾದ, ವ್ಯಾಧಿ ಜಡತಾ ಮತ್ತು ಮರಣ. ನೃತ್ಯ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು.

1. ಇಚ್ಛಾ:- ಶೃಂಗಾರದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸುಖಾನುಭವವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನೊಳಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಆಸೆಯನ್ನೂ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಚ್ಛಾ. ಮೆಲುಧ್ವನಿಗಳಿಂದ ನಾಯಿಕೆ ಇದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ (ಇಲ್ಲಿ ರತಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ, "ಆಶಾ "ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ) ಉದಾ:-ವಾಸಕ ಸಜ್ಜಿಕಾ, ಸ್ವಾಧೀನ ಪತಿಕಾ, ವೃತ್ತ ವರ್ತಿಷ್ಯಮಾನ, ಸುರತ ಗೋಪನಾ ಇತ್ಯಾದಿ.
2. ಅಭಿಲಾಷೆ:- ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಮಿಲನವಾಗುವ ಅಭಿಲಾಷೆ ಇದೆ. ನಾಯಕನನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ನೋಡಿ ಅಥವಾ ಅವನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಇಲ್ಲವೇ ಅವನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೇಳುವುದರಿಂದ, ಸಖಿಯರ ಮಧ್ಯಸ್ತಿಕೆಯಿಂದ, ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದರಿಂದ, ಪ್ರೇರಿತಗೊಂಡು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಸಜ್ಜಾಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ತೋರುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ರತಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಚಪಲತಾ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿದೆ. ಉದಾ:- ಅಭಿಸಾರಿಕಾ, ವಾಸಕ ಸಜ್ಜಿಕಾ, ರತೀ ಪ್ರೀತಿಮತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.
3. ಉತ್ಕಾಂಠ:- ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿನ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ, ಆತಂಕಗೊಂಡು, ಉತ್ಸಾಹಭರಿತಳಾಗಿ ನಗುಮೊಗದಿಂದ, ಅತ್ತಿತ್ತ ಓಡಾಡುವುದು, ಮೈಬಿಸಿ ಏರುವುದು, ತಗ್ಗಿದ ಧ್ವನಿ, ರೋಮಾಂಚನಗೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಉತ್ಕಾಂಠಾವಸ್ಥೆಗೆ ಕಾರಣ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀಯಾಗಿ ರತಿ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿ ಔತ್ಸುಕ್ಯವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

   ಉದಾ:- ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕಾ, ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ, ರತ್ಯಾನಂದ ಪರವಶಾ, ಲಲಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.
4. ಚಿಂತಾ:- ನಾಯಕಾಗಮನದಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬವಾದುದಕ್ಕೆ ನಾಯಿಕೆ ಚಿಂತಾಕ್ರಾಂತಳಾಗುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ವಿಳಂಬದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ, ಸಖಿಯನ್ನು ಆತನಲ್ಲಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕೋ ? ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾ, ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡುತ್ತಾ, ನಾಯಕ ಬರುವ ದಾರಿಯನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಾ, ಕಣ್ಣೀರಿಡುತ್ತಾ, ಎದೆಗೆ ಕೈ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಚಿಂತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ರತಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ, ಚಿಂತಾ ಸಂಚಾರೀ ಭಾವ.

   ಉದಾ:- ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತಕಾ, ಜಾರಾಗಮನ ಚಿಂತಾಕುಲ, ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರು, ಇತ್ಯಾದಿ.

5. <u>ಅನುಸ್ಮೃತಿ :</u> ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರು ಪರಸ್ಪರ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು "ಸ್ಮೃತಿ" ಅಂದರೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸುಖ-ದು:ಖಗಳನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುತ್ತಾ, ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು, ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದದೆ, ನಾಯಕ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮನ:ಶ್ಯಾಂತಿ ಕಾಣುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆ, ನಾಯಕನ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾ, ಹಗಲುಗನಸು ಕಾಣುತ್ತಾ, ನಗುತ್ತಾ- ಸಖಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ . ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. "ಅನುಸ್ಮೃತಿ" ಯ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ರತೀ ಸ್ಥಾಯೀ, ಸ್ಮೃತಿ ಚಪಲತೆ ಸಂಚಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಉದಾ:- ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ, ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

6. <u>ಗುಣಕೀರ್ತನ:-</u> ನಾಯಕನ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಇತರರಿಂದ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಖಿಯ ಮೂಲಕ ಕೇಳುವುದು. ನಾಯಿಕೆ ಸ್ವತ: ನಾಯಕನ ಗುಣವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು, ಪ್ರತಾಪವನ್ನು ಉತ್ತಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅತಿಶಯದಿಂದ ವರ್ಣನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ, ರೋಮಾಂಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಮೃದು ನುಡಿಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾ, ಆನಂದಭಾಷ್ಪವನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತಾ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ರತಿಯೇ ಸ್ಥಾಯೀ. ಮದ, ಗರ್ವ ಅದರ ಸಂಚಾರಿ.

ಉದಾ:- ಉದಾತ್ತ ನಾಯಿಕಾ, ಉತ್ತಮ ನಾಯಿಕಾ, ಪ್ರೇಮಗರ್ವಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

7. <u>ಉದ್ವೇಗ:-</u> ಅನರ್ಥದ ಚಿಂತೆ ಉಂಟಾಗಿ, ನಾಯಿಕೆ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಿರುವ ವಿರಹ, ನಾಯಕ ವಿಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೆದರುವುದು, ಸಿಟ್ಟಿಗೇಳುವುದು, ದು:ಖಿಸುವುದು, ನಿದ್ರಾಹೀನಳಾಗುವುದು, ಮುಖ ಬಿಳುಚುವುದು, ದಾರಿ ಕಾಣದೆ ಚಂಚಲೆಯಾಗಿ ಕುಗ್ಗಿರುವುದೇ ಉದ್ವೇಗಾವಸ್ಥೆ. ಇಲ್ಲಿ ರತಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ದೈನ್ಯ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ:- ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಅಧೀರಾ, ಮಧ್ಯಾ, ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರು.

8. ವಿಲಾಪ ಅಥವಾ ಪ್ರಲಾಪ:- ನಾಯಿಕೆ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ನಾಯಕ ಬರುವುದನ್ನೂ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ನಂತರ ನಾಯಕರ ದಾರಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಆತನ ಗುಣಗಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಜರೆಯುತ್ತಾ, ವಿರಹ ವೇದನೆಯ ತಾಳಲಾರದೆ ಅಳುತ್ತಾ ಮೋಹಾಂಧಳಾಗಿ ಭ್ರಾಂತಿಗೊಂಡಂತೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವಿಲಾಪಾವಸ್ಥೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ರತಿ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿ ಮೋಹವಿದೆ.

ಉದಾ:- ಪ್ರೋಷಿತಭರ್ತಕಾ, ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ, ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

9. ಉನ್ಮಾದ:- ವಿಲಾಪದಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಿಕಾ ಅನಸ್ಥೆ, ಅತಿಯಾದಾಗ ಶೃಂಗಾರದ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದಂತವಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದು, ಕೇಳಿಸುವುದು, ಮಾತನಾಡುವುದು, ಚಿಂತಿಸುವುದು ಎಲ್ಲವೂ ನಾಯಕನ ಬಗ್ಗೆಯೇ. ಇದರ ಅನುಭಾವವಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಗುವುದು ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಣ್ಣೀರಿಟ್ಟು ಗೋಳಾಡುವುದು. (ಈಕೆ ಉನ್ಮಾದಗ್ರಸ್ಥೆ) ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ರತಿಯೇ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ಉನ್ಮಾದವು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿದೆ.

ಉದಾ:- ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತ, ಅಧೀರಾ, ಕಲಹಾಂತಾರಿತ ನಾಯಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ.

10. ವ್ಯಾಧಿ:- ಉನ್ಮಾದಾವಸ್ಥೆ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರಿ, ನಾಯಿಕೆ ಸುಖ-ದು:ಖ, ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಸ್ಪಂದಿಸದೆ, ಕಾಯಿಲೆ ಹಿಡಿದಂತೆ, ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಜ್ಞಾನವನ್ನೇ - ಪರಿವೆಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿ. ನಾಯಕನನ್ನು ಸಂಧಿಸುವ ಅತಿಯಾದ ಆಸಕ್ತಿ, ಕಾಮನೆ ಈಡೇರದೇ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಾದು-ನೊಂದಾಕೆ, ವ್ಯಾಧಿ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುವುದು. ನಾಯಿಕೆ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅಸ್ವಸ್ಥಳಾದಂತೆ ತೋರಿ, ಮೈ ಉರಿಯೆದ್ದು, ತಲೆಭಾರವಾಗಿ, ಊಟ ನೀರನ್ನು ಬಿಟ್ಟವಳಾಗಿ, ಅಳುತ್ತಾ ನರಳುತ್ತಾ ಇರುವ ವೈಪರೀತ್ಯ ಅನುಭಾವಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ರತಿ, ವ್ಯಾಧಿಯೇ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ.

ಉದಾ:- ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತ, ಅಧೀರಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

11. ಜಡತಾ:- ನಿಶ್ಚಲಗೊಂಡ ದೇಹದಲ್ಲಿ ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಮಾತ್ರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಒಳ್ಳೆಯದಕ್ಕೂ ಕೆಟ್ಟದಕ್ಕೂ ಸ್ಪಂದಿಸದೆ, ಕೇಳುವುದನ್ನೂ- ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನೂ, ಸರ್ವ ಪರಿತ್ಯಾಗಿಯಾಗಿ 'ಹಾ' ಅಥವಾ 'ಹೂಂ' ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾ, ದೈಹಿಕವಾಗಿಯೂ- ಮಾನಸಿಕವಾಗಿಯೂ ಜಡ ಹಿಡಿದಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು. "ಜಡತಾ", ಜಡತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ರತಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ. ಜಡತವೇ ಸಂಚಾರೀ ಭಾವ.

ಉದಾ:- ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆಯ ಅತಿರೇಕದ ಸ್ಥಿತಿ.

12. ಮರಣಂ:-ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಸಮಾಗಮ ಏರ್ಪಡದೇ ನಾಯಿಕೆಯು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕೊನೆಯ ನಿರ್ಧಾರ ಮರಣ. ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಕಾಣದೇ ಪ್ರಣಯಾಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುವುದು. ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ, ಸತ್ತುಹೋದರೂ ಮತ್ತೆ ಬರುವೆನೆಂಬ ಬಯಕೆ, ಮರಣದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಐಕ್ಯವಾದ ಭಾವ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ - ರತಿ, ನಿರ್ವೇದ ಸಂಚಾರೀ ಭಾವ. ಉದಾ:- ರತೀದೇವಿ, ಸತಿಸಾವಿತ್ರಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಾಧಿ, ಜಡತಾ, ಮರಣಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕೈಬಿಡಲಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದ ನವ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಮಾನವಿಪ್ರಯೋಗ:- ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗುವ ಕೋಪಾವಸ್ಥೆಯೇ ಪ್ರಣಯಮಾನ. ಪ್ರೇಮಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಡೆಯುವಂತದ್ದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ, ಆವೇಗ, ತಾಳ್ಮೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ವಕ್ರವಾದ ಭಾವವೇ "ಮಾನ". ಇದು ಪ್ರಣಯ ಮಾನ.

ಮಾನವಿಪ್ರಯೋಗವು ನಾಯಕನು ದಕ್ಷಿಣನೋ, ಶಠನೋ ಆಗುವುದರಿಂದ, ಸಖಿಯ ವಂಚನೆಯಿಂದ, ಅನುಮಾನ ಯಾ ಊಹೆಯಿಂದ, ನಾಯಕನ ಮೇಲೆ ಕೇಳಿ ಬರುವ ಅಪರಾಧದಿಂದ, ನಖರೇಖ, ಬಣ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು, ನಾಯಕನ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಸಂಕೇತ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬಾರದರಿಂದ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉದಿಸುವುದು. ನಾಯಿಕೆಯು ನಾಯಕನ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಕೋಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ "ಈರ್ಷ್ಯಾಮಾನ" ವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಾನವಿಪ್ರಯೋಗದ ಅನುಭಾವಗಳು ಹೀಗಿವೆ:- ಕೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅನ್ಯಾಮುಖೀ ಆಗುವುದು, ಉಡುಗೊರೆಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುವುದು, ಕಣ್ಣೀರಿಡುವುದು, ಕಂಪಿಸುವುದು, ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಕುಳಿತಿರುವುದು, ಸಖಿಯನ್ನು ಜರೆಯುವುದು, ನಾಯಕನನ್ನು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಅಟ್ಟುವುದು, ಲೇವಡಿ ಮಾಡುವುದು, ಕಂಡೂ ಕಾಣದಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು. ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಲ್ಲಿ ರತಿಯೇ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವಾದರೂ ನಿರ್ವೇದ, ಅಸೂಯೆ, ಚಾಪಲ್ಯ, ಆವೇಗ, ಗರ್ವ, ಆಮರ್ಷ, ಉಗ್ರತೆ, ಇತ್ಯಾದಿ:

ಮಾನವಿಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ, ಅಧಮಾ ನಾಯಿಕಾ, ವಿಪ್ರಲಬ್ಧಾ ನಾಯಿಕಾ, ಮಾನವತಿ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಗರ್ವಿತಾ ಇವರುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಪ್ರವಾಸ ವಿಪ್ರಯೋಗ:- ಪ್ರವಾಸವು ಕಾರ್ಯನಿಮಿತ್ತವಾಗಿಯೂ ಸಂಭ್ರಮನಿಮಿತ್ತ ವಾಗಿಯೂ, ಶಾಪ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿಯೂ ಏರ್ಪಡುವುದು. ಕಾರ್ಯ ನಿಮಿತ್ತದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಪರಸಂಸ್ಥಾನಕ್ಕೋ, ಸಮುದ್ರಗಮನ, ದೂರದೇಶದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಬ್ಬರ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಪ್ರವಾಸ ದಲ್ಲಿರುವುದು. ನಾಯಕನು ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜಯಿಯಾಗಿ, ಶತ್ರು ಸಂಹಾರ ಮಾಡಿ, ಅಪಾರ ಸಂಪತ್ತು ತರುವವನಾಗಿ, ದೂರ ದೇಶದ ರಾಜರಿಂದ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದು ಹಿಂತಿರುಗುವಾಗ ಸಂಭ್ರಮದ ಪ್ರವಾಸ ವಿಪ್ರಯೋಗ. ಅಲ್ಲದೆ ಶಾಪದ ಕಾರಣವಾಗಿ ರೂಪ ಬದಲಾಗುವುದು, ಜೀವ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಶಾಪ ವಿಪ್ರಯೋಗ.

ಪ್ರವಾಸ ವಿಪ್ರಯೋಗದ ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ನಾಯಕನಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದು, ದಾರಿ ನೋಡುವುದು, ನಿಡುಸುಯ್ಯು, ಪತ್ರ ಬರೆಯುವುದು, ಸ್ಮೃತಿ ಮಾಡುವುದು, ಅಶ್ರುಪಾತ, ದೇಹಕ್ಷೀಣ, ಕೂದಲು ಇಳಿಬಿಡುವುದು, ಆಭರಣಗಳನ್ನು - ಊಟ-ನೀರನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುವುದು. ಆತ ಹೊರಟು ಹೋದ ದಿನಗಳನ್ನು ಕೈಬೆರಳುಗಳಿಂದ ಎಣಿಸುವುದು, ಮೇಘಗಳ ವೀಕ್ಷಣೆ, ಏಕಾಂತವನ್ನೇ ಬಯಸುವುದು, ಜಾಗ್ರದವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ನಾಯಕನ ರೂಪ ಕಾಣಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ರತಿ. ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾದ ದೈನ್ಯ, ಮೋಹ, ಸ್ಮೃತಿ, ಜಡತೆ, ವಿಷಾದ, ಔತ್ಸುಕ್ಯ, ಅಪಸ್ಮಾರ, ವ್ಯಾಧಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಉದಾ:- ಪ್ರೋಷಿತ ಭರ್ತಕಾ ನಾಯಿಕಾ, ಪ್ರವಾಸೋತ್ ಪತಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಯಿಕೆಯರು.

ವಿಪ್ರಲಂಭಾ ನಾಯಿಕೆಯರ ಅವಸ್ಥಾ ವಿಧಗಳು:

1.	ಚಕ್ಷು ಪ್ರೀತಿ	-ನಾಯಕನನ್ನು ಈಕ್ಷಿಸುವುದು.
2.	ಮನಸಂಗಂ	-ನಾಯಕನನ್ನೇ ಸ್ಮೃತಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು : ವಾಸಕಸಜ್ಜಾ ನಾಯಿಕಾ
3.	ಸಂಕಲ್ಪಂ-	ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರೀತಿಸುವುದು:- ಸ್ವಾಧೀನ ಪತಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ.
4.	ಜಾಗರ-	ನಿದ್ರಾಹೀನಳಾಗುವುದು. ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ನಾಯಿಕಾ.
5.	ಕಾರ್ಶ್ಯ-	ನಾಯಕನ ನೆನಪಿನಲ್ಲೇ ದೇಹ ಕೃಶವಾಗುವುದು- ಪ್ರೋಷಿತ ಭರ್ತಕಾ ನಾಯಿಕಾ.
6.	ಆರತಿ:-	ಆಹಾರ, ನಿದ್ರೆ, ಆಡಂಬರಗಳನ್ನು ಪರಿತ್ಯಜಿಸುವುದು ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕಾ.
7.	ಅಮಾನಂ-	ಲಜ್ಜೆಯನ್ನು ಬಿಡುವುದು-ಅಭಿಸಾರಿಕಾ ನಾಯಿಕಾ.
8.	ಮೋಹ-	ವಿರಹೋನ್ಮಾದ-ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕಾ.
9.	ಮೂರ್ಛೆ-	ಮೈಮರೆವು- ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕಾ.
10	ಮರಣಂ-	ಮರಣೋದ್ಯೋಗಂ.

ವಿಪ್ರಲಂಭಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸೂಕ್ತವಾದ ಅಂಗೋಂಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳು ಹೀಗಿವೆ:-

ತಾರಾದೃಷ್ಟಿ ಕರ್ಮ:- ಮಲಿನ, ಶೂನ್ಯ, ಶ್ರಾಂತ, ವಿಭ್ರಾಂತ, ವಿಘೂ್ಣತ, ವಿಷಣ್ಣ, ವಿತರ್ಕಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ.

ನಾಸಾ ಕರ್ಮ: ನಿಶ್ವಾಸ:, ಮಂದಾ, ವಿಕೃಷ್ಟಾ, ಸ್ಖಲಿತಾ.

ಕಪೋಲ ಕರ್ಮ: ಕುಂಚಿತಾ, ಕ್ಷಾಮಾ

ಅಧರ ಕರ್ಮ: ವಿವರ್ತಿತಾ, ಕಂಪನ

ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ: ಪ್ರಕಂಪಿತ, ಚರಿತಾ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಈ ವರೆಗೆ ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ, ಭರತನಾಟ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಾಣವಾದ ನಾಯಿಕೆಯ ಶೃಂಗಾರಾವಸ್ಥೆ ವಿಶೇಷ ಇವುಗಳ ಅಭಿನಯ ಪಾತ್ರ, ಇತರೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಾದಿ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಸ್ಯರಸ:- ಹಾಸ್ಯರಸವನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯೋತ್ಪಾದನೆಗೆಂದೇ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಭಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಶೃಂಗಾರಗಳ ಗಂಭೀರ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯರಚನೆಗಳು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಂಡಿದ್ದು, ಹಾಸ್ಯ ರಸದ ಉತ್ಪಾದನೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ರಸಗಳ ಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು. ಉಳಿದಂತೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯ ರೂಪಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಾದರೆ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಾಕಾರವನ್ನು ವಿದೂಷಕರ ಮೂಲಕವೂ, ಪರಿಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಹಾಗಾಗಿಯೂ ಹಾಸ್ಯದ ಅಂಶಗಳಂತೆ ತೋರುವ ಸ್ಮಿತ, ವಿಹಸಿತ, ಅಸಹಹಿತಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಈಗ ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಸ್ಯವು ಆತ್ಮಸ್ಥ ಮತ್ತು ಪರಸ್ಥ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಆತ್ಮಸ್ಥ:- ಆತ್ಮಸ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನದೇ ಅವಸ್ಥೆ, ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ತನ್ನೊಳಗೇ ನಗುವುದು. ಇದು ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ಭಕ್ತನ ಮುಖಾಂತರವೋ, ಓರ್ವ ನಾಯಕಿಯ ಮುಖಾಂತರವೋ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಭಕ್ತನಾದವನು ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಭೋಗಗಳನ್ನು ತೊರೆದು ಅಧ್ಯಾತ್ಮದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಹಲೋಕದ ಸುಖಾರ್ಜನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇಳಿಕೆಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಾಳಿ ನಿರ್ವೇದ ಭಾವ ಹೊಂದುತ್ತಾ ತಾನು ಈವರೆಗೆ ಕಳೆದ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಆತ್ಮಸ್ಥವಾಗಿ ನಗುವುದನ್ನು ದೇವರನಾಮಗಳ ಮೂಲಕ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

ಅಂತೆಯೇ ನಾಯಕಿಯಾದವಳು ನಾಯಕನು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ, ನಡೆದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ತೋರಿದ ಲಜ್ಜೆಯನ್ನೂ, ನಾಯಕನನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಂಡು ಕಂಪಿಸಿಹೋದ ಬಗೆಯನ್ನು ನೆನೆದು ತನ್ನೊಳಗೇ ಅಣಕವಾಗಿ ನಗುವುದನ್ನು ಆತ್ಮಸ್ಥ ಹಾಸವಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ಪರಸ್ಥ:- ಆತ್ಮಸ್ಥ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯದ ಕಾರಣವನ್ನು ಪರರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ನಗುವುದು ಪರಸ್ಥಹಾಸ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರದ ಭಾವೋದ್ರೇಕದಲ್ಲಿ ಲೀನಳಾದ ನಾಯಿಕೆಯ ವಿಚಿತ್ರಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಂಡ ಸಖಿ ಪರಸ್ಥವಾಗಿ ನಗುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯರು, ಸಖಿಯರು, ಭಕ್ತರು ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯುಳ್ಳವರಾಗಿ ಸ್ಮಿತ (ಮುಗುಳುನಗೆ) ಬೀರಿದರೆ, ಮಧ್ಯಮ ಪ್ರಕೃತಿಯವರು ವಿಹಸಿತ (ಬಿರುನಗೆ) ಅಧಮ ಪ್ರಕೃತಿಯವರು ಅಪಹಸಿತ (ಹುಚ್ಚುನಗೆ) ಬೀರುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಹಾಸ್ಯ ರಸದ ಸ್ಥಾಯಿ ಹಾಸ ಮತ್ತು ಉತ್ಸಾಹವಾಗಿದ್ದು ಇದರ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ ಆಲಸ್ಯ, ಅವಹಿತ್ತ, ಗ್ಲಾನಿ, ನಿದ್ರಾ, ಸ್ವಪ್ನಾ, ವಿಭೋದ, ಅಸೂಯ, ಹರ್ಷ, ಮತಿ, ಧೈರ್ಯ, ಜ್ಯೇಷ್ಠಾ, ಜಿಗುಪ್ಸಾ, ವಿಸ್ಮಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಉದಾ:- ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ ಚೇಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಸ್ಥ, ಪರಸ್ಥ, ಹಾಸ್ಯವಿಧಗಳನ್ನು ಅತಿ ಅಮೋಘವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಹಾಸ್ಯ ರಸದ ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ಸ್ವರ ಭೇದ, ಕಂಪನ, ಮುಖ ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಕಪೋಲ ಸ್ಪಂದನ, ಮುಖ ಕೆಂಪೇರುವುದು, ಪ್ರಕಂಪಿತವಾಗುವ ವಕ್ಷಸ್ಸು, ಹೃಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿ, ಹಾಸ್ಯ ರಸದೃಷ್ಟಿ, ಸಹಜ ಲಲಿತ, ಉತ್ಕ್ಷೇಪ, ಭ್ರೂಭೇದ, ವಿಕಸಿತ ಮತ್ತು ಫುಲ್ಲ ಕಪೋಲ ಭೇದ, ಮುಕುಳಿತ ಅಧರ ಕರ್ಮ, ವಿಹಸಿತ, ಸಂಪ್ರವೇಶನ, ತಾರಾಕರ್ಮ, ಪ್ರಸ್ಯತ ಪುಟಕರ್ಮ, ಉತ್‌ಕ್ಷೇಪ, ಚತುರ ಭ್ರೂಕರ್ಮಗಳು, ವಿಕೂಣಿತಾ ನಾಸಾ ಕರ್ಮ, ಪ್ರಸನ್ನ ಮುಖರಾಗ, ನತಾ,ಉನ್ನತಾ, ಗ್ರೀವಾ ಕರ್ಮಇತ್ಯಾದಿಗಳು ತೋರಿಬರುತ್ತವೆ.

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನೃತ್ಯಾ-ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಮುಖಭಾವದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವು ಮಂದಸ್ಮಿತದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ನೆಲೆನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ರಾಕ್ಷಸ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಪಹಸಿತ ಹಾಸ್ಯಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಮಿತದಿಂದ ಉಪಹಸಿತಕ್ಕೇರಿಸಿ, ಅಪಹಸಿತವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಕಾರಣ ಹಾಸ್ಯ ರಸದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಬೆಳೆಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಶೃಂಗಾರ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಭಕ್ತಿ ಅದ್ಭುತ, ಪ್ರೀತಿ ದಯೆ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಹಾಸ್ಯವು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕರುಣ ರಸ:- ಮಮ್ಮಲ ಮರುಗುತ್ತಾ, ಶಾಪ ಕಾರಣದ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ, ವಿರಹದಿಂದ, ಮರಣ, ಬಂಧನ, ಪುತ್ರಶೋಕ, ಅಸಮಾನ, ಇಷ್ಟವಸ್ತುನಾಶ, ಅನಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಪ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀಯಾದ 'ಶೋಕ' ವಿಚಲಿತಗೊಂಡರೆ ಅದನ್ನು ಕರುಣ ರಸವೆನ್ನುವುದು.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳು, ವಿರಹವೇದನೆ, ಪತಿ, ಪತ್ನಿ ವಿಯೋಗ, ಬರಗಾಲ-ಕ್ಷಾಮ ಮುಂತಾದುವು ಆಕ್ರಮಿಸಿದಾಗ, ಮರಣ, ರಾಕ್ಷಸ ಚೇಷ್ಟೆ ಮುಂತಾದವು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ಸಖಿಯರ ಸಮಾಧಾನ, ಸಾವು ನೋವುಗಳ ದೃಶ್ಯ, ಬಂಧುಗಳ, ಇಷ್ಟಮಿತ್ರರ ಸಾಂತ್ವನ ಇತ್ಯಾದಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾದ ಪ್ರಲಾಪ, ನಿರ್ವೇದ, ಮೋಹ, ಅಪಸ್ಮಾರ, ವ್ಯಾಧಿ, ಸ್ಮೃತಿ, ಗ್ಲಾನಿ, ಶ್ರಮ, ವಿಷಾದ, ಜಡತೆ ಉನ್ಮಾದ ಚಿಂತೆಗಳು. ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳಾದ:- ಸ್ವರಭೇದ, ಅಶ್ರು, ವೈವರ್ಣ, ಕಂಪನ, ಸ್ವೇದ, ಪ್ರಳಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ- ಅವಯವ ಕುಗ್ಗುವುದು, ಕಣ್ಣೊರೆಸುವುದು, ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುವುದು, ಎದೆ ಹಿಡಿದು ಕೊಳ್ಳುವುದು, ಚಿಂತೆಗಳು, ರೋದಿಸುವುದು, ಮತ್ತೊಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಬಿನ್ನವಿಸುವುದು, ಅದೃಷ್ಟ ನಿಂದನೆ, ಸಹಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಬೇಡುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಉದಾ:- ಮಾರೀಚನ ಮಾಯಾ ಸ್ವರ ಕೇಳಿ ಶ್ರೀರಾಮನಿಗೆ ವಿಪತ್ತೊದಗಿತೆಂದು ಹೆದರಿ ದು:ಖಿಸಿದ ಪರಿ.

ಕರುಣಾರಸದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಗೋಂಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಭೇದಗಳು:-

ರಸದೃಷ್ಟಿ	ಕರುಣಾ
ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ	ದೀನಾ
ಸಂಚಾರಿ ದೃಷ್ಟಿ	ಶೂನ್ಯ, ಮಲಿನ, ವಿಷಣ್ಣ
ತಾರಕರ್ಮ	ಪಾತ
ಶಿರ: ಕರ್ಮ	ಧುತ, ಅಂಚಿತ
ಭ್ರೂಕರ್ಮ	ಪತಿತಂ
ನಾಸಾಕರ್ಮ	ಮಂದಾ
ಕದಸ್ಯಕರ್ಮ	ಕ್ಷಾಮ, ಕುಂಚಿತ
ಅಧರಕರ್ಮ	ವಿವರ್ತನ, ಕಂಪನ
ಮುಖ ಕರ್ಮ	ವಿವೃತ್ತ, ನಿರ್ಭುಗ್ನ
ಮುಖರಾಗ	ರಕ್ತ
ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ	ಆಭುಗ್ನ, ಪ್ರಕಂಪಿತ
ಜಥರ ಕರ್ಮ	ಕ್ಷಾಮ
ಊರುಕರ್ಮ	ಕಂಪನ, ಸ್ತಂಭನ

ಕರುಣರಸವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ನೃತ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿರುವ ಸೀತಾವಿಯೋಗದ ಶ್ರೀರಾಮನಿರಲಿ, ವಿರಹಿ ನಾಯಿಕೆಯರಿರಲಿ, ಪುತ್ರಶೋಕದ ದೇವಕಿಯಿರಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ವಯಂ ತಮ್ಮ ದು:ಖವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ, ಕಣ್ಣೀರು ಹರಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲೂ ಕರುಣರಸ ಉಕ್ಕಿಬಿಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರವು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಶೋಕವನ್ನು, ಅಳಲನ್ನು, ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಅನುಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾ, ಕಣ್ಣೀರಿಡುವಂತೆ ಮುಖ ಭಾವ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ರಸದ ಭಾವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಕರುಣರಸೋತ್ಪಾದನೆ ಸಹೃದಯ ರಸಿಕನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿ, ಆತ ಅದನ್ನು ಕಣ್ಣೀರಿಡುವ ಮೂಲಕವೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

<u>ರೌದ್ರರಸ</u>:- ದೇವತೆ, ಮುನಿವರ್ಯರು, ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರು ಉಗ್ರವಾದ ಕೋಪ ತಾಳಿದಾಗ ಅಸುರರು, ದಾನವರ ಉದ್ಧಟತನ, ರಾಜರು ಯುದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಅತಿಶಯದ ಕ್ರೋಧವೇ ರೌದ್ರರಸ. ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಧವೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಅದರ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ರೌದ್ರದ ಅನುಭವವಿರುತ್ತದೆ.

ರೌದ್ರರಸದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಕ್ರೋಧ, ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ:- ಶತ್ರು ದ್ವೇಷಗಳು, ಮುಖಭಂಗ, ಶಾಪ ಕೊಡುವ ಸಂದರ್ಭ, ತಪೋಭಂಗ, ಅಪಮಾನ, ದ್ರೋಹಗಳು, ನಿಂದೆ, ಕುಚೇಷ್ಟೆಗಳು, ವಿರೋಧನ, ನಿರ್ಲಜ್ಜಾ ವರ್ತನೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ: ಉಗ್ರತೆ, ಆವೇಗ, ಉನ್ಮಾದ, ವಿಬೋಧ, ಅನುರ್ಷ, ಚಾಪಲ್ಯ, ರೋಮಾಂಚ, ಸ್ವೇದ, ನಡುಕ, ಮದ, ಮೋಹ. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ:- ಕಣ್ಣು ಕೆಂಪೇರುವುದು, ಕಂಪಿಸುವುದು, ಹುಬ್ಬು ಗಂಟಿಕ್ಕುವುದು, ಮಾತಿನಿಂದ ಗದರುವುದು, ಆತ್ಮ ಪ್ರಶಂಸೆ, ಆಯುಧವೆತ್ತುವುದು, ಶತ್ರು ನಿಂದನೆ, ಕ್ರೌರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ, ಮುಷ್ಠಿ ಹಸ್ತವನ್ನು ಕುಟ್ಟುವುದು, ದುರುಗುಟ್ಟುವುದು, ಕಾಲೆತ್ತಿ ಹೊಡೆಯುವುದು, ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುವುದು, ಶಸ್ತ್ರ ಝಳಪಿಸುವುದು, ಮುಖ ತಿರುಗಿಸುವುದು, ತೀವ್ರಗತಿಯ ಚಲನಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾತ್ವಿಕಭಾವ :- ಗದ್ಗದ, ವೈವರ್ಣ್ಯ, ವೈಪಥು, ಸ್ತಂಭನ.

ಉದಾ:- ತಪೋಭಂಗ ಮಾಡಿದ ಮನ್ಮಥನನ್ನು ತನ್ನ ಹಾಗೆಯೇ ಹಣೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಭಸ್ಮ ಮಾಡಿದ ಪರಮೇಶ್ವರನ ರೌದ್ರಭಾವ.

ರೌದ್ರರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ ಅಂಗೋಂಪಾಂಗಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳು:-

ರಸದೃಷ್ಟಿ	ರೌದ್ರೀ
ಸ್ಥಾಯೀ ದೃಷ್ಟಿ	ಭಯಾನ್ವಿತಾ
ಸಂಚಾರಿ ದೃಷ್ಟಿ	ವಿಕೋಶಾ
ತಾರಾಕರ್ಮ	ಭ್ರಮಣ, ನಲನ, ಚಲನ, ಸಮುದ್ವೃತ, ನಿಷ್ಕ್ರಮ
ಶಿರೋಬೇಧ	ಕಂಪಿತ
ಪುಟಕರ್ಮ	ಉನ್ಮೇಷ, ನಿಮೇಷ, ವಿವರ್ತಿತ
ಭ್ರೂಕರ್ಮ	ಉತ್‌ಕ್ಷೇಪ, ಭ್ರುಕುಟಿ
ನಾಸಾ ಕರ್ಮ	ನಿಕೃಷ್ಟಾ
ಕದಪು ಕರ್ಮ	ಕಂಪಿತಾ
ಅಧರ ಕರ್ಮ	ಕಂಪನಾ
ಚಿಬುಕ ಕರ್ಮ	ಕುಟ್ಟನ, ಸಂದಷ್ಟ
ಅಸ್ಯ ಕರ್ಮ	ವಿನಿವೃತ್ತ
ಮುಖರಾಗ	ರಕ್ತ, ಶ್ಯಾಮ
ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ	ನಿರ್ಭುಗ್ನ

ರೌದ್ರರಸ ಭಾವದಲ್ಲಿ, ಇತರೆ ಐದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಭರತ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಕ್ರೋಧ, ರೋಷ, ಕಲಹ, ಕೋಪ ಮತ್ತು ಕೃತಕ ರೋಷ ಎಂಬ

ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವುದು. ರೌದ್ರದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ ಭಾವಾನುಭವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ಅಂಗೋಂಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ತಗ್ಗಿದ ಆವೇಗದಿಂದ ಈ ಪಂಚ ರೌದ್ರಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಈ ಪಂಚ ರೌದ್ರಾಂಶಗಳಿಗೆ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ವಿಷಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ:-

ಕ್ರೋಧ:- ಕ್ಷತ್ರಿಯರ ರುಧಿರವನ್ನು ಹರಿಸಿ, ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕುಲವನ್ನೇ ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡಿದ ಪರಶುರಾಮನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾಭಿನಯ.

ರೋಷ:- ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರಿಂದ ನಾಸಾಛೇದನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಶೂರ್ಪನಖಿ ಮತ್ತು ಅವಮಾನಿತಗೊಂಡ ರಾವಣನ ರೋಷಾಭಿನಯ.

ಕಲಹ:- ನಾಯಿಕಾ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತೆಯಾದ ಕಲಹಾಂತರಿತಾ ಮಾನಿನಿ ಮತ್ತು ಖಂಡಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯರ ನಾಯಕನೊಂದಿಗಿನ ಕಲಹಾಭಿನಯ.

ಕೋಪ:- ವಶಿಷ್ಠ, ಪರಶುರಾಮ ಮುಂತಾದ ಮುನಿವರ್ಯರು ಸಿಟ್ಟೆದ್ದು ಶಾಪವಿಡುವ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ.

ಕೃತಕ ರೋಷ:- ಹಾವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಹೆದರಿಸುವಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತಾ, ಯಶೋದೆ, ಗೋಪಿಯರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಗೆ ಕೃತಕ ರೋಷ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು.

ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಸನ್ನಿವೇಶಾನುಸಾರ ತೀವ್ರಗತಿಯ ತಾಳಕ್ಕೆ ಚಾರಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ರೌದ್ರರಸ ಉದ್ಭವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಸಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ವೀರರಸ:- ಸ್ಥೈರ್ಯ, ಪ್ರತಾಪ, ವಿಸ್ಮಯ, ಶೌರ್ಯ, ಶಕ್ತಿ, ಮೋಹ, ವಿನಯಾದಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನೇ ಸ್ಥಾಯೀಯಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ಭಾವ ವೀರರಸಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿದೆ. ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಲ್ಲೇ ವೀರರಸವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಇದೆ. ವೀರರಸದ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವಾಗಿ ಉತ್ಸಾಹ, ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ:- ಯುದ್ಧವೀರನಿಗೆ ಶತ್ರು, ದಾನವೀರನಿಗೆ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಾತ, ಧರ್ಮವೀರನಿಗೆ ಧರ್ಮ, ದಯಾವೀರನಿಗೆ ದು:ಖಿತರು; ಹಠಸಾಧನೆ ಮಾಡುವವ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ, ನಯವಿನಯಶಾಲಿ, ಪರಾಕ್ರಮ ಇರುವವನು. ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ:- ಯುದ್ಧಾ ಆಹ್ವಾನ, ವೀರ ಪ್ರಶಂಸೆ, ಸನ್ಮಾನ, ಬೇಡುವುದು, ಧರ್ಮಕ್ಕಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು, ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತ, ವಿಜಯೋತ್ಸವ ಇತ್ಯಾದಿ. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ:- ಸ್ಥೈರ್ಯ, ಶೌರ್ಯ, ಧೈರ್ಯ, ತ್ಯಾಗ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಅಭಯವಚನ ವಿವೇಕ, ಧನಸಂಗ್ರಹ, ದಾನಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ:- ಧೃತಿ, ದಯಾ, ಮತಿ, ಹರ್ಷ, ಅಮರ್ಷ, ಗರ್ವ, ಉಗ್ರತೆ, ಸ್ಮೃತಿ, ಅಶ್ರು,

ಪುಲಕ, ರೋಮಾಂಚನಗಳು. ಉದಾ:- ಶ್ರೀರಾಮನ ರಾವಣ ವಿಜಯ, ಭೀಮನ ಶಕ್ತಿ ಪರಾಕ್ರಮ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

ವೀರರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳ ಉಪಯೋಗ:-

ರಸದೃಷ್ಟಿ	ವೀರಾ
ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ದೃಷ್ಟಿ	ದೃಪ್ತಾ
ತಾರಾಕರ್ಮ	ಭ್ರಮಣ, ವಲನ, ಚಲನ, ಸಮದ್ವೃತ
ಪುಟ ಕರ್ಮ	ಪ್ರಸೃತ
ಭ್ರೂಕರ್ಮ	ಉತ್‌ಕ್ಷೇಪ
ನಾಸಾಕರ್ಮ	ವಿಕೃಷ್ಟಾ
ಕದಪು ಕರ್ಮ	ಪೂರ್ಣ
ಅಧರ ಕರ್ಮ	ವಿನಿಗೂಹನ, ವಿಸರ್ಗ
ಮುಖರಾಗ	ರಕ್ತ
ಗ್ರೀವಾ ಕರ್ಮ	ಉನ್ನತಾ
ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ	ನಿರ್ಭುಗ್ನಾ

ವೀರ ರಸಾಭಿನಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ, ತೀವ್ರ ಚಲನವಲನಗೊಳಗೂಡಿ, ಉತ್ಸಾಹ ಭರಿತವಾಗಿ, ಪುರುಷ ದೇಹ ಪ್ರಕೃತಿಯಂತೆ ಸೆಟೆದುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷ ವೀರರು ನಡೆಯುವ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ, ವೀರ ಪರಾಕ್ರಮದ ಠೀವಿಗೆ ಒತ್ತುನೀಡುವಂತೆ, ನಿಲ್ಲುವ, ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ, ವೀರತೆಯನ್ನು ತೋರುವಲ್ಲಿ ದೃಢವಾದ ಮತ್ತು ಪಕ್ವವಾದ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿದರೇನೇ ವೀರರಸ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು. ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಸ್ತ್ರೀ ಕೋಮಲತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಚಲನವಲನಗಳ ಮೂಲಕ ವೀರರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕೆಲಸ. ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ವೀರರಸ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ದೃಢವೂ, ಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಲು ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮುಂತಾದ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ಕೊಂಡು ರಥಚಾಲನೆ, ಯುದ್ಧ ಪ್ರದರ್ಶನ, ನಡಿಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಭಿನಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

<u>ಭಯಾನಕ ರಸ</u>:- ವಿಕೃತ ದೇಹಪ್ರಕೃತಿ, ಸ್ವರ, ದೃಶ್ಯ, ಸ್ಥೈರ್ಯ ಕುಗ್ಗಿಸುವ ವಾರ್ತೆ, ವ್ಯಾಘ್ರ ಪ್ರಾಣಿ ದರ್ಶನ ,ರಾಕ್ಷಸ ಚೇಷ್ಟೆ, ದಟ್ಟಾರಣ್ಯ, ನಡುಕ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಕಥೆಗಳು, ಕಡು ಶಾಪ,

ಘೋರ ಯುದ್ಧ, ರಕ್ತಪಾತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಭಯವೆಂಬ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವನ್ನು ಹುರುಪುಗೊಳಿಸುವುದು. "ಭಯಾನಕ ರಸ". ಭಯಾನಕ ರಸದ

ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವವಾಗಿ:- ಸ್ತ್ರೀಕುಲವನ್ನು ಕೆಣಕಲು ಬರುವ ರಾಕ್ಷಸರು, ಅರಣ್ಯಗಮನ, ವಿಕೃತರವ, ಅಂಧಕಾರ, ಅಪರಾಧ ಭಯ, ವ್ಯಾಘ್ರರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ:- ನೀಚ ರಾಕ್ಷಸನ ಚೇಷ್ಟೆ, ಮರಣ ದರ್ಶನ, ವಿಕೃತ ಸ್ವರ ಶ್ರವಣ, ಅಪಮಾನ ಇತ್ಯಾದಿ.

ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ- ಶಂಖ, ದೈನ್ಯ , ಮೋಹ, ಆವೇಗ, ಜಡತ, ತ್ರಾಸ, ಅಪಸ್ಮಾರ, ಮರಣ, ಚಿಂತೆ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾತ್ವಿಕ ಭೇದಗಳಾದ ಸ್ತಂಭ, ಸ್ವೇದ, ಗದ್ಗದ, ರೋಮಾಂಚ, ವೇಪತ್ತು, ಸ್ವರಭೇದ, ವೈವರ್ಣ್ಯ, ಪ್ರಳಯ,ಇತ್ಯಾದಿ. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ ಚಿಂತೆಯಿಂದ ಅತ್ತಿತ್ತ ಓಡಾಡುವುದು, ಅಡಗುವುದು, ಮುಖ ಬಿಳುಪಿಡುವುದು, ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನಡುಕ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದಾ:- ವಿಷ್ಣುವು ನರಸಿಂಹಾವತಾರ ತಾಳಿ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಉದರವನ್ನು ಸೀಳಿ, ಕರುಳ ಮಾಲೆ ಧರಿಸಿದ ಬಗೆಯನ್ನು, ಭಯಾನಕ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಭಯಾನಕ ರಸ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಗೋಂಪಾಂಗ, ಪ್ರತ್ಯಂಗ, ಭೇದಗಳು.

ರಸದೃಷ್ಟಿ	-	ಭಯಾನಕ
ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ದೃಷ್ಟಿ	-	ಭಯಾನ್ವಿತ
ಸಂಚಾರೀ ದೃಷ್ಟಿ	-	ತ್ರಸ್ಥ
ಶಿರ:ಕರ್ಮ	-	ವಿಧುತ
ತಾರಾಕರ್ಮ	-	ಚಲನ, ನಿಷ್ಕ್ರಮ
ಪುಟಕರ್ಮ	-	ಪಿಹಿತ
ಬ್ರೂಕರ್ಮ	-	ಕುಂಚಿತ
ನಾಸಾಕರ್ಮ	-	ವಿಕೃಷ್ಠ
ಕದಪುಕರ್ಮ	-	ಕಂಪಿತ, ಕುಂಟಿತ
ಅಧರ ಕರ್ಮ	-	ಕಂಪನ
ಅಸ್ಯ ಕರ್ಮ	-	ವಿವೃತ್ತಾ
ಮುಖ ರಾಗ	-	ಶ್ಯಾಮ
ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ	-	ಅಭುಗ್ನ

ಊರು ಕರ್ಮ:- ಸ್ತಂಭನ ,ಕಂಪನ.

ಭಯಾನಕ ರಸದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಜ ಮತ್ತು ಕೃತಕ ರೂಪದ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಜವಾದ ಭಯಾನಕ ಭಾವಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಭಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದೆಯು ನೃತ್ಯದ ಚಲನಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು, ನಾಟ್ಯ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯ

ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಭಯ ಪ್ರಕಟಣೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೈ ನವಿರೇಳಿಸುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಬೀಭತ್ಸ ರಸ:- ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೇಸಿಗೆಯ ಅನುಭವ ತರುವ ಜಿಗುಪ್ಸಾ ಭಾವವೇ ಬೀಭಿತ್ಸ ರಸಕ್ಕೆ ಮೂಲ. ನಾರುವ ವಸ್ತು, ಅಸಹ್ಯವಾದ ವಾಸನೆ, ದೃಶ್ಯ, ಅನುಭವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಬೀಭಿತ್ಸ ರಸದಲ್ಲಿ ಉದ್ವೇಗೀ, ಕ್ಷೋಭಣ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸವೆಂಬ ವಿಧಗಳಿದ್ದು, ಮೊದಲೆರಡು ವಿಧಗಳು ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಅಸಹ್ಯ ಅನುಭವ ತರುವುವುಗಳಾದರೆ, ಶುದ್ಧ ಬೀಬಿತ್ಸವು ವೈರಾಗ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇತರರ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವುಂಟಾಗುವುದು, ಮೋಕ್ಷದ ದಾರಿಗೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವುದು. ಬೀಭತ್ಸರಸದ ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ಅಪ್ರಿಯವಾದ ವಸ್ತು, ಅಹೃದಯ ಸಂಗತಿ, ಅನಿಷ್ಠಗಳು, ಪಾಪ, ಅಧರ್ಮ, ಅನ್ಯಾಯ, ದುಷ್ಕೃತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದ್ದೀಪಕ ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ಜಿಗುಪ್ಸಿತಾ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿನ ಮಲಿನತೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸದ ಉದ್ದೀಪಕಗಳಾಗಿ ಅಧರ್ಮಿಗಳ ದರ್ಶನ, ರಕ್ತಪಾತ, ಮೋಸ-ದಗೆ-ವಂಚನೆಯ ವಾರ್ತೆಗಳು, ಬೋಧನೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

ವ್ಯಭಿಚಾರೀ ಭಾವಗಳಾಗಿ:- ಅಪಸ್ಮಾರ, ವ್ಯಾಧಿ, ಸಂಭ್ರಮ ಪ್ರಭೋಧ, ಉದ್ವೇಗ, ವಿಷಾದ, ಮೋಹ, ಮರಣ, ವ್ರೀಡಾ, ಅವಮಾನ, ತ್ರಾಸ, ಅವಹಿತ್ಥ, ಗ್ಲಾನಿ, ವಿರಕ್ತಿ (ನಿರ್ವೇದ), ಮತಿ, ಗ್ಲಾನಿ, ಧೃತಿ, ಮರಣ. ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ:- ಮುಖ ತಿರುಗಿಸುವುದು, ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ವಮನ ಮಾಡಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುದು, ಸ್ತಂಭಿಸುವುದು, ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸದಲ್ಲಿ, ಲೋಕದ ಸುಖ ಭೋಗಗಳಿಗೆ ಕಿವುಡನಾದಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು, ಧ್ಯಾನಿಸುವುದು, ಎಚ್ಚರಗೊಂಡವನಂತೆ ತ್ಯಾಗಿಯಾಗಿ, ಶಾಂತನಾಗುವುದು.

ಉದಾ:- ಮಹಾರಾಜ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬಂದು ಕಂಡ ಕುಷ್ಟರೋಗ, ಮುಪ್ಪು, ಸಾವುಗಳನ್ನು ಜೀವನದ ಬವಣೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಜಿಗುಪ್ಸೆಯಿಂದ ಸರ್ವಭೋಗ ಪರಿತ್ಯಾಗಿಯಾಗಿ ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸ ರಸ ತಾಳಿದುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಬೀಭತ್ಸರಸದ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಬೇಧಗಳು:-

ರಸದೃಷ್ಟಿ	-	ಬೀಭತ್ಸ
ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ದೃಷ್ಟಿ	-	ಜುಗುಪ್ಸಿತಾ
ಸಂಚಾರೀ ದೃಷ್ಟಿ	-	ಮಲಿನಾ
ಶಿರ:ಕರ್ಮ	-	ವಿಧುತ
ತಾರಾಕರ್ಮ	-	ಸಂಪ್ರವೇಶನ, ಪ್ರಾಕೃತ
ಪುಟಕರ್ಮ	-	ಕುಂಚಿತಾ
ಭ್ರೂಕರ್ಮ	-	ಪಾತನ, ಸಹಜ

ನಾಸಾಕರ್ಮ	-	ವಿಕೂಣಿತಾ, ಮಂದಾ
ಕದಮುಕರ್ಮ	-	ಅಕಂಪಿತ
ಅಧರ ಕರ್ಮ	-	ವಿವರ್ತನ
ಅಸ್ಯ ಕರ್ಮ	-	ಭಗ್ನ
ಮುಖ ರಾಗ	-	ಶ್ಯಾಮ

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಶುದ್ಧ ಬೀಭತ್ಸಾಭಿನಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಶೃಂಗಾರದ ಅತಿರೇಖದ ವಿರಹದಲ್ಲೂ ಬೀಭತ್ಸಾ ಭಾವ ಬರುವುದಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಭಕ್ತನ ಪರಮ ಧ್ಯೇಯ, ಮೋಕ್ಷಸಾಧನೆ ಎಂದಾದಾಗ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಸುಖಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಿಗುಪ್ಸಾ ಮನೋಭಾವವೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಥವಾ ಕಳೆದ ಒಂದರೆಡು ಶತಮಾನಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೀವಾತ್ಮ-ಪರಮಾತ್ಮನ ಐಕ್ಯತಾ ಕಲ್ಪನೆ ಬಂದಿದ್ದು ವಿಶಿಷ್ಟಾದ್ವೈತದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನೃತ್ಯವು ಅಭಿನಯ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ವಿಷಯಗಳೆಲ್ಲದರ ಗುರಿ, ಮೋಕ್ಷಸಾಧನೆ. ಆಂತರ್ಯದ ಜಿಗುಪ್ಸಾಭಾವ ಇದನ್ನೇ ಪ್ರಚೋದಿಸಿದೆ . ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜಿಗುಪ್ಸೆಯಿಂದ ರೂಪತಾಳುವ ಬೀಭತ್ಸ ರಸವು ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಭಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಶೃಂಗಾರ ವಿಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಅದ್ಭುತ ರಸ:- ಸಹಜ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವಾಗ, ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ವಿಚಿತ್ರ ಕಂಡು ಬಂದಾಗ, ವಿಸ್ಮಯೀ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ಚಿತ್ತದಿಂದ ಉದ್ರೇಕಗೊಳುತ್ತದೆ ಇದುವೇ ಅದ್ಭುತ ರಸೋದಯ. ಅದ್ಭುತ ರಸದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ:- ಒಂದು ಅಲೌಕಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಸ್ಮಯ. ಮತ್ತೊಂದು ಸಂತಸದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಸ್ಮಯಾನಂದ. ಅದ್ಭುತ ರಸದ

ಆಲಂಬನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ- ಸೌಂದರ್ಯ, ದಿವ್ಯರೂಪದರ್ಶನ, ದೈವಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ, ಅಲೌಕಿಕ ಚಿತ್ರ-ವಸ್ತುಗಳ ದರ್ಶನ, ಮಾಯೆ, ವಿಶೇಷ ಸಾಧನೆ, ಅಪೂರ್ವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ವರ್ತನೆ ಅವತಾರ ದರ್ಶನ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ - ವರ್ಣನೆ, ಸ್ತೋತ್ರ, ಅಲೌಕಿಕ ವಿಚಿತ್ರದ ಗುಣಗಾನ, ದಿವ್ಯದರ್ಶನ, ದೇವಕುಲ, ಸಭಾ ಅಭಿಗಮನ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಅನುಭಾವಗಳಾಗಿ:- ಸಂಭ್ರಮ, ರೆಪ್ಪೆ ಮುಚ್ಚದೇ ನೋಡುವುದು, ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತನಾಗುವುದು, ಆನಂದ ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿ ಅಳುವುದು, ಸ್ತುತಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಸಾತ್ವಿಕಭಾವಗಳಾದ:- ಸ್ವೇದ, ವೈವರ್ಣ್ಯ, ಸ್ತಂಭ, ಗದ್ಗದ, ಅಶ್ರು, ರೋಮಾಂಚ ಇತ್ಯಾದಿ.

ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳಾದ:- ಆವೇಗ, ಸಂಭ್ರಮ, ಜಡತಾ, ಪ್ರಳಯ, ತನ್ಮಯಿತಾ, ಸ್ಮೃತೀ, ಧೃತೀ, ಹಾಸ, ಹರ್ಷ, ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದಾ:- ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಶ್ವರೂಪ ದರ್ಶನ, ವಿಷ್ಣುವಿನ ಅವತಾರ, ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತರಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯ.

ಅದ್ಭುತ ರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗ ಭೇದಗಳು: -

ರಸದೃಷ್ಟಿ	-	ಅದ್ಭುತ
ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ದೃಷ್ಟಿ	-	ವಿಸ್ಮಿತಾ
ಸಂಚಾರೀ ದೃಷ್ಟಿ	-	ಆಕೇಕರಾ
ಶಿರ:ಕರ್ಮ	-	ಉತ್‌ಕ್ಷಿಪ್ತಾ
ತಾರಾಕರ್ಮ	-	ನಿಷ್ಕ್ರಮ
ಭ್ರೂಕರ್ಮ	-	ಉತ್‌ಕ್ಷೇತ
ನಾಸಾಕರ್ಮ	-	ವಿಕೃಷ್ಠ
ಕದಪುಕರ್ಮ	-	ಫುಲ್ಲ-ಪೂರ್ಣ
ಅಧರ ಕರ್ಮ	-	ವಿಸರ್ಗ
ಮುಖ ರಾಗ	-	ರಕ್ತ
ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ	-	ಉದ್ವಾಹಿತಾ
ಗ್ರೀವಾ ಕರ್ಮ	-	ಉನ್ನತಾ

ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಶಬ್ದಂ ದೇವರನಾಮ ಗಳಲ್ಲಿ, ಆತನ ಅದ್ಭುತ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲಿರುವ ಅವಕಾಶವಿದ್ದು, ಅದ್ಭುತ ರಸಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಅಗಿಂದಾಗ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ, ವಿಸ್ಮಯ ಭಾವ ಉಂಟಾಗಿ, ಅದ್ಭುತ ರಸವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದೆ. ಶಿವನ ತಾಂಡವ ನೃತ್ಯವೇ ಅದ್ಭುತರಸ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ರಸಪಾಕ. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ರಸಗಳ ಮೂಲ ಧಾತು ಎನಿಸಿರುವ ಅದ್ಭುತ ರಸ, ಎಲ್ಲಾ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮನಗಂಡು, ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದೆ.

<u>ಶಾಂತರಸ</u>:- ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಶಮವೇ, ಆತ್ಮಸ್ವಭಾವವೇ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವೆನಿಸಿ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ರಸದ

<u>ಆಲಂಬನ ವಿಭಾನವಾಗಿ</u>- ಲೋಕದ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಶ್ವರ ಭಾವನೆ, ಪರಮಾತ್ಮ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಾಸಕ್ತಿ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಜ್ಞಾನ.

<u>ಉದ್ದೀಪನ ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ:-</u> ದಿವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ದರ್ಶನ, ಮುನಿವರ್ಯರ ಆಶೀರ್ವಚನ, ದೈವತಾರಾಧನೆ, ಮಹಾತ್ಮರ ಸಂಗ, ದೈವಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ.

ವ್ಯಭಿಚಾರೀ ಭಾವಗಳಾಗಿ:- ನಿರ್ವೇದ, ಹರ್ಷ, ಸ್ಮರಣ, ಮತಿ, ಭೂತದಯೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವಾದ-ರೋಮಾಂಚ, ಅನುಭಾವಗಳಾದ- ಧ್ಯಾನ ತಪಸ್ಸು,ನಮಸ್ಕರಿಸುವುದು, ಮೌನಾಚರಣೆ, ಪರೋಪಕಾರ, ತ್ಯಾಗ, ಮೋಕ್ಷಸಾಧನೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಉದಾ:- ಮುನಿವರ್ಯರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಬುಧ್ಧಾವತಾರದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಪ್ರತ್ಯಾಂಗ ಭೇದಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೇ:-

ಶಿರ:ಕರ್ಮ	-	ಆಕಂಪಿತಂ
ತಾರಾಕರ್ಮ	-	ಪ್ರಾಕೃತ
ಭ್ರೂಕರ್ಮ	-	ನಿಮೀಲಿತೇ
ವಕ್ಷಸ್ಸು ಕರ್ಮ	-	ಉದ್ವಾಹಿತಾ
ಗ್ರೀವಾ ಕರ್ಮ	-	ಉನ್ನತಾ

ಶಾಂತರಸ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದೆ ಸ್ವಯಂ ಶಾಂತಾವಸ್ಥೆ ತಲುಪುವುದೆ ಅಲ್ಲದೆ, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಅಭಿನಯ ಸಂಭ್ರಮವನ್ನು ಕಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಶಾಂತರಸದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕು. ಎಲ್ಲಾ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಮುಕ್ತಾಯಭಾವ ಶಾಂತಯುತವಾಗಿದ್ದರೇನೇ, ಉಳಿದ ರಸ ಆಸ್ವಾದನೆಗಳು, ಸ್ಥಾಯೀಯಾಗಿ ರಸಿಕನ ಮನದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಮಧ್ಯಮಾವತೀ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಮಾಡಲೇ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಶಾಂತಭಾವ ಆವರಿಸಿ, ಶಾಂತತೆಯ ಗಂಭೀರ ನೆರಳಿನಲ್ಲೇ ವಿವಿಧ ರಸಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯ, ಶಾಂತ ಭಾವ, ಶಾಂತ ವಾತಾವರಣ ಮತ್ತು ಶಾಂತ ವಿಶೇಷ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಆದರೆ, ಆರೋಗ್ಯಕರ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಆದಂತೆ. ದೈವಸಂಬಂಧಿತ ಕೌತ್ವಂಗಳು ಮತ್ತು ಶ್ಲೋಕಗಳು ಹೀಗೆ ಶಾಂತರಸ ಸ್ಥಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ನವರಸಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂತಹ ಎರಡು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಸಹಿತ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಈವರೆಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ, ನವರಸಾಭಿನಯ ವಿಶೇಷವನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಿ ಈ "ನವರಸ ರಾಮಾಯಣ" ಮತ್ತು "ನವರಸ ಶಿವಂ" ಗಳನ್ನು ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಅರ್ಥಸಹಿತ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿದೆ.

ನವರಸಪೂರಿತ ರಚನೆಗಳು

ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಸೌಂದರ್ಯಲಹರಿ (ವಿರೋಧಾಲಂಕಾರ)

ಶಿವೇ ಶೃಂಗಾರಾರ್ದ್ರಾ ತದಿತರ ಜನೇ ಕುತ್ಸನ ಪರಾ
ಸರೋಷಾ ಗಂಗಾಯಾಂ ಗಿರಿಶನಯನೇ ವಿಸ್ಮಯವತೀ
ಹರಾಹಿಭ್ಯೋ ಭೀತಾ ಸರಸಿರುಹ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಜಯಿನೀ
ಸಖೀಷು ಸ್ಮೇರಾ ತೇಮಯಿ ಜನನಿ ದೃಷ್ಟಿ; ಸಕರುಣಾ

ಶಿವೇ ಶೃಂಗಾರಾರ್ದ್ರಾ:- ಓ ಜನನೀ ! ಲೋಕಮಾತೆ ! ತೇ (ನಿನ್ನಾ); ದೃಷ್ಟಿ : (ನೋಟ) ಶಿವೇ (ಪತಿಯಾದ ಶಿವನಲ್ಲಿ); ಶೃಂಗಾರಾರ್ದ್ರಾ (ಶೃಂಗಾರ ರಸದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವುದು) ಶಿವನೊಳ್ ಶೃಂಗಾರರಸಭಾರಮ್.

ತದಿತರ ಜನೇ ಕುತ್ಸನಪರಾ:- ಶಿವನನ್ನುಳಿದು ಇತರ ಶಿವನಿಂದಕರಲ್ಲಿ; ಕುತ್ಸನಪರಾ (ಅಸಹ್ಯಭಾವನೆ, ಅಸಹನೆ, ಮನ:ಸ್ಸಂಕೋಚ; ರೌದ್ರ ಬೀಭತ್ಸರಸಗಳು) ಇತರರೊಳ್ ಕುತ್ಸಿತ ಭಾವ ಸಂಕುಚಿತ......

ಸರೋಷಾ ಗಂಗಾಯಾಂ:- ಸರೋಷಾ (ರೌದ್ರ ರಸ); ತನ್ನ ಸವತಿಯಾದ ಗಂಗಾದೇವಿಯಲ್ಲಿ ಸವತಿ ಮಾತ್ಸರ್ಯ; ಸುರನದಿಯೊಳ್ ರೋಷಯುತಂ.

ಗಿರಿಶನಯನೇ ವಿಸ್ಮಯವತೀ:- ಶಿವನ ಹಣೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಅಗ್ನಿದೇವನಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತರಸ; ಶಿವನ ಲಲಾಟನೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪುರ; ಮನ್ಮಥದಹನ ಅದ್ರೀಶನ ಚರಿತೆಯೊಳ್ ವಿಸ್ಮಯಭರಿತ.

ಹರಾಹಿಭ್ಯೋ ಭೀತಾ:- ಶಿವನ ಆಭರಣಗಳೆನಿಸಿದ ಸರ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಭಯಾನಕ ರಸ. ಶಿವನ ಜಟೆಯೊಳಿಹ ಅಹಿಗತಿಶಯ ಭೀತಿ.

ಸರಸೀರುಹ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಜಯಿನೀ:- ಕಮಲಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಉತ್ಪತ್ತಿಮಾಡುವ ಶಿವನ ಸೌಂದರ್ಯ ಅಥವಾ ಲೀಲಾ ಪ್ರದವಾದ ತನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳು, ಅಂದರೆ ಮೀರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ- ವೀರರಸ. ಶಿವನ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಸಾಟಿ ದೃಷ್ಟಿ.

ಸಖೀಷು ಸ್ಮೇರಾ:- ತನ್ನ ಗೆಳತಿಯವರಲ್ಲಿ ಮುಗುಳುನಗೆ (ಶಿವನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಲ್ಲಿ) ಹಾಸ್ಯರಸ- ಗೆಳತಿಯವರೊಳು ಸ್ನೇಹ ಪೂರ್ಣ.

ತೇಮಯಿ ಜನನೀ:- ನಿನ್ನ ಭಕ್ತನಾದ ನನ್ನಲ್ಲಿ ತಾಯೇ... ಭಕ್ತರಲ್ಲಿ ಅನುಗ್ರಹ ರೂಪವಾದ ಕರುಣೆ ಶಾಂತರಸಗಳು.

ದೃಷ್ಟಿ: ಸ ಕರುಣಾ:- ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕನಿಕರವೂ, ಕಾರುಣ್ಯರೂಪವೂ ತುಂಬಿದೆ. ನಿನ್ನಯ ದೃಷ್ಟಿಯು ನನ್ನ ಮೇಲಿರಲಿ ಸಕರುಣ.

ನವರಸಭರಿತ ಮಹೇಶ್ವರನ ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಂಡು, ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ರಸಸಿದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು.

ನವರಸಾಭಿನಯಂ

ಶ್ರೀ ರಾಮ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ:

ಶೃಂಗಾರಂ ಕ್ಷಿತಿನಂದನಾ ವಿಹರಣೇ, ವೀರಂ ಧನುರ್ಭಂಜನೇ,
ಕಾರುಣ್ಯಂ ಬಲಿಭುನ್ಮುಖೇ, ಅದ್ಭುತರಸಂ ಸಿಂಧೌಗಿರಿ ಸ್ಥಾಪನೇ ।
ಹಾಸ್ಯಂ ಶೂರ್ಪಣಖಾಮುಖೇ, ಭಯವಹೇ, ಬೀಭತ್ಸಮಾಜೀಮುಖೇ
ರೌದ್ರಂ ರಾವಣಭಂಜನೇ ಮುನಿಜನೇ ಶಾಂತಂ ವಪು: ಪಾತುನ ॥

ಕಾಂಬೋಜಿ:- ಶೃಂಗಾರಂ ಕ್ಷಿತಿನಂದಿನೀ ವಿಹರಣೇ.....

ಚಿತ್ರಕೂಟಂ......... ಸೌಂದರ್ಯಶೃಂಗಂ... ಮಂದಾನಿಲಂ...
ಪುಷ್ಪಸೌರಭಂ... ಕೋಕಿಲಕೂಜನಂ... ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ....
ಸೀತಾರಾಮಪರಸ್ಪರ ಸಾಮಿಪ್ಯಂ

ಕಾನಡ:- ವೀರಂ ಧನುರ್ಭಂಜನೇ.......

ವೀರಾಧಿವೀರಂ.... ಮಹೋನ್ನತಂ..... ಶ್ರೀರಾಮಂ...
ಮಹಾವೀರಂ.... ಚಂಡಕೋದಂಡ ಖಂಡನಂ....

ಸಹನಾ:- ಕಾರುಣ್ಯಂ ಬಲಿಭುನ್ಮುಖೇ...

ಸೀತಾವಿಯೋಗೇ... ವಿಶೋಕರಾಮಂ...ಶೋಕತಪ್ತಂ...
ದಿಗಂತದೃಷ್ಟಿಂ... ಅಶ್ರುನಯನಂ... ಕಂಪಿತಮಧರಂ...
ಸಂತಪ್ತಹೃದಯಂ... ದೀರ್ಘನಿಶ್ವನಂ... ಶೋಕಪ್ರಪಂಚಂ...
ಚಿತ್ರಕೂಟಂ.....

ಭೈರವಿ:- ಹಾಸ್ಯಂ ಶೂರ್ಪಣಖಾ ಮುಖೇ...

ವಿಕ್ರತಾಕಾರಂ... ವಾಗ್ವೇಷದುರ್ಲಕ್ಷಣಂ...

ಹಾವಭಾವಚೇಷ್ಟಾದಿಕ ವೈಪರೀತ್ಯಂ... ಲಜ್ಜಾವಿವರ್ಜಿತ

ವಿಕ್ಷಿಪ್ತಾಂಗಂ... ವಾಂಚಿತಾನುರಾಗ ವೈಲಕ್ಷಣಂ...

ಶೂರ್ಪಣಖಾನಾಸಿಕಚ್ಛೇದಂ... ಹಾಸ್ಯಂ ಶೂರ್ಪಣಖಾಮುಖೇ...

ಕೇದಾರಗೌಳ:- ಅದ್ಭುತರಸಂ ಸಿಂಧೌಗಿರಿಸ್ಥಾಪನೇ...

ಅದ್ಭುತಂ ಮಹಾಶರಧಿದರ್ಶನಂ.... ಭೀಕರೋನ್ನತ

ತರಂಗ ನಿಸ್ವನಂ... ರುಂದ್ರರಮ್ಯ ಶೃಂಗಸದೃಶಂ...

ಮಹಾಸಾಗರಂ... ಸೇತುಬಂಧ ಬೃಹತ್ ದರ್ಶನಂ...

ಅತ್ಯಾದ್ಭುತಂ....

ಬೇಗಡೆ:- ಭಯಂ ಅಘೇ...

ಇಂದ್ರಜಂ ಅತಿಭಲಂ... ಸಮರಸಜ್ಜಿತಂ...

ವಾಲಿಮುಷ್ಟಿವಜ್ರ ಸಂಘತಂ... ಸತ್ಯವ್ರತ ಶ್ರೀ ರಾಮಂ...

ಕೃತ ವಾಲಿಸಂಹಾರಂ.... ಅಹಿತಶಂಕಾಮನೋಭಯಂ...

ಭಯಂ ಅಘೇ.......

ವಾಗಧೀಶ್ವರಿ:-ಬೀಭತ್ಸಮಾಜೀಮುಖೇ...

ವಿಕೃತಂ ವ್ಯಾಳಾಕೃತ ರಾಕ್ಷಸಂ... ರಾಹುಛಾಯೋರಗಂ...

ಕ್ಲೀಷ್ಮಚರ್ಮಂ... ಮಹಾಗುಹಾಕುಕ್ಷಿಕುಹರಾಕ್ಷಂ...

ಭೀಕರಂ ಅತಿಬೀಭತ್ಸಂ.... ಅನ್ಯಮುಖಕಬಂಧಂ.

ಮೋಹನ:- ರೌದ್ರಂ ರಾವಣ ಭಂಜನೇ...

ಪ್ರಮತ್ತಂ.... ಪ್ರಕೋಪಾನ್ವಿತಂ... ರೌದ್ರಂ...

ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲಂ.... ಸಮರಾಂಗಣಂ..... ಪ್ರಳಯಶೋಷಣ

ರುದ್ರರೂಪಂ.... ಮಹಾಜ್ವಾಲ ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ತ್ರಂ.... ರೌದ್ರರಾವಣಮರ್ದನೇ

ಮಾಯಾ ಮಾಳವಗೌಳ:- ಮುನಿಜನೇ ಶಾಂತಂ...

ವಪ್ರಾ: ಪಾತುನ:

ರಸಭಂಗ:- ಕಾವ್ಯ , ನಾಟಕಾದಿಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಸಹೃದಯರು ರಸಾಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾ, ಅಂತಹ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಣ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆ ಎಂಬ

ಎರಡಂಶಗಳೇ ಇರುವುದರಿಂದ, ದೃಶ್ಯಕವಾಗಿ ಒದಗಿಬರುವ ತೊಡಕುಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯ ವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಸದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕುಂದು ಬಾರದಂತೆ, ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ ನಿರೂಪಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಪರವಾದ ಅಪರಾಧ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ಪಾತ್ರವು ಅದನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇವ್ಯಾವುವೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದೆಯೊಬ್ಬಳೇ ಎಲ್ಲಾ ಜವಾಬ್ದಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ರಸಭಂಗವಾಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯಿಂದ ಒದಗುವ ತಪ್ಪು, ಅಥವ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವೃಂದದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿರುವ ದೋಷಗಳು, ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಘ್ನಗಳನ್ನು ಭರತನೇ ತಿಳಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿಯೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಂಶಯ ಯೋಗ:- ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಶಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಅಭಿನಯ ವಿಷಯವೆಲ್ಲವೂ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದರಿಂದ, ಆ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಶಯಿಸಲಾರ. ಆದರೆ ನಾಯಿಕೆ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಭಾವಗಳನ್ನೂ, ಪಾತ್ರಾಭಿನಯವನ್ನೂ ಖಂಡಿತಾ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ, ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಜ್ಞಾನ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು, ಕಲಾವಿದೆ ಒಬ್ಬೊಂಟಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ರಸವಿಘ್ನಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಬಹುದು.

ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿ ಕಲಾವಿದೆ, ನಾಯಿಕೆಯ ವಿವಿಧಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಭಾವ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವುದಾದಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು, ವಿಷಯದ ಪರಿಮಿತಿಯೊಳಗೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು. ಅದು ಸಂಭವನೀಯವಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧ ವಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ, ಅವು ಭಾವದ ಪೂರ್ಣಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಲಾರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ದೇಶ ಕಾಲ ವಿಶೇಷ ಆವೇಶ:- ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅದರಲ್ಲಿನ ಕಾಲ, ವ್ಯಕ್ತಿ, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ, ಯುದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ, ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸುಲಭದ ಕಾರ್ಯ. ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯ ಎಂದಾಕ್ಷಣ, ಇಲ್ಲಿ ವೇದಿಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಖಾಲಿಯಾಗಿದ್ದು ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಗೀತ ಮಾತ್ರ ದೇಶ, ಕಾಲ ವಿಶೇಷ ಆವೇಶವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸತಕ್ಕುದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಉಪವನ, ನದಿ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸದೆ, ತನ್ನ ಕಲ್ಪನಾ

ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅಂದರೆ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಷಯದ ಪರಿಸರವನ್ನು, ಮನದಲ್ಲಿ ಸೃಜಿಸಿಕೊಂಡು, ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ, ಪಾತ್ರಾಭಿನಯ, ಭಾವಾಂಕುರ ಅನುಭವಾದಿಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯ ಆಂಗಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿಷ್ಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೇಶ, ಕಾಲ, ವಿಶೇಷ ಆವೇಶಗಳ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ನಿಜಸುಖಾದಿ ವಿವಶೀಭಾವ:- ಸಹೃದಯನಾದವನು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸುಖದು:ಖಗಳನ್ನೇ ಮನಸೆಲ್ಲಾ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಬೇರೆ ಯಾವ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ನೀಡದಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಅಥವಾ ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಾಗುವ ಲಾಭ-ನಷ್ಟಗಳ ಲೆಕ್ಕದ ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ, ರಸಾಸ್ವಾಧಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೆಲ ಕಾಲ ಬದಿಗೊತ್ತಿದರೆ, ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾದ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಭಾವ, ಭಕ್ತಿ ಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿ ನವಭಾವಾನುಭವಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿಗಾದರೂ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತೀತ್ಯುಪಾಯ ವೈಕಲ್ಯ:- ಇದು ಕಲಾವಿದೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಯಾವ ಪಾತ್ರ, ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಯಾವ ಶೃಂಗಾರಭಾವದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥಳಾಗುತ್ತಾಳೋ, ಅಲ್ಲಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಅವುಗಳ ಅಂಗೋಪಾದಿ ಚಲನಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ, ನಿಖರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಅಸ್ಫುಟತೆಯನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದೆ ಒಮ್ಮಗೇ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ, ತಾನೂ ಭ್ರಮಣಳಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗೊಂದಲಕ್ಕೀಡು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕದಿದ್ದರೆ ಒಳಿತು.

ಸಂಭಾವನಾ ವಿರಹ:- ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯವೂ ಸಂಭವಿಸುವಂತದ್ದೇ ಆಗಿರತಕ್ಕದ್ದು. ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರಲಕ್ಷಣ, ಭಾವಾಭಿನಯ, ಕಥಾರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಅತಿರೇಕದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಬಿಟ್ಟರೆ ರಸವಿಘ್ನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಫುಟತಾ ಭಾವ:- ನಾಟಕಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯಿಸುವ ಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ರಸಗಳಿಗೆಲ್ಲವೂ ನಿಖರವಾದ ವ್ಯಂಜನೆಯಿರಬೇಕು. ಕಲಾವಿದೆ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಭಾವವನ್ನು, ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಡಬೇಕಾದುದು ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾ ಚಾತುರ್ಯ. ಇದರ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ರಸಭಂಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ಅಪ್ರಧಾನತಾ:- ಅಭಿನಯಪ್ರಯೋಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಯಾವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ, ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸನ್ಮಾನಿಸಬೇಕೋ, ಅದನ್ನು ಮಾಡದೆ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಿಟ್ಟು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ಅದೇ ಅಪ್ರಧಾನತಾ ಎನಿಸಿಕೊಂಡು ರಸವಿಘಟನೆಗೆ ಕಾರಣ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ:- ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿಗೆ ತೆರಳುವ ಸಖಿಯು ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಹೀಗೆ ರಸಾಭಾಸ, ರಸವಿಘ್ನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಿ, ಹಿಂದೆ ವಿಮರ್ಶಿಸಲಾದ ನವರಸ ಅಭಿನಯಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಾವಿಧಿಯನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಭಕ್ತಿರಸ, ವಾತ್ಸಲ್ಯರಸವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಜನ್ಮವೃತ್ತಾಂತ, ಬಾಲ್ಯಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ, ಉಳಿದ ನವರಸಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ವಾತ್ಸಲ್ಯರಸದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. "ಅಭಿನಯ" ಮತ್ತು "ರಸ" ವೆಂಬುದು ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಈ ಎರಡು ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ, ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳೂ ಬಹುಮುಖಿಗಳಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪುನರ್ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡಿದೆ.

ಉಪಸಂಹಾರ

ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನಾಯಕ -ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಕುರಿತು ಹಿಂದಿನ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೊಂಡಿರುವ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಫಲಿತವಾಗುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದು.

೧. ಅಭಿನಯವೆಂಬುದು ನೃತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆದಿಮಾನವ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ, ಇಂದಿಗೆ ಅದು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡ ಬಗ್ಗೆ ವಿಸ್ತರಿತವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ.

೨. ಭರತನ ನಾಟ್ಯವು, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತುಅಭಿನಯದಿಂದ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವೂ, ಲೋಕಧರ್ಮಿಯೂ ಆಗಿದ್ದು, ಭರತನ ನಂತರ ನೃತ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಗೆ ಇಂಬು ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ , ಧರ್ಮಗಳ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

೩. ನಾಟ್ಯ,ನೃತ್ತ,ನೃತ್ಯ,ತಾಂಡವ,ಲಾಸ್ಯ,ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಮೂಲ ನರ್ತನ ಪ್ರಾಕಾರಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದರಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

೪. ಭರತನಾಟ್ಯ ವೆಂಬ ಹೆಸರು, ನಾವಿಂದು ಕಾಣುವ ಭರತನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿ ದೇವದಾಸಿ ಪಂಗಡದ ನರ್ತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಚೋದನೆ ನೀಡಿದೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಮರ್ಥ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

೫. ಭರತನಾಟ್ಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತಿರುವ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪ, ವಿಧಾನ,ಸಂಯೋಜನಾ ವಿಧಿ, ಮನೋಧರ್ಮ,ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪು ನೀಡಿ, ಒರ್ವ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದೆ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮಾಡುವಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದ್ದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

೬. ಅಭಿನಯಾತ್ಮಕ ನೃತ್ಯಬಂಧಗಳಾದ ಶ್ಲೋಕಂ, ಕೌತ್ವಂ, ಶಬ್ದಂ, ವರ್ಣಂ, ಪದಂ, ಅಷ್ಟಪದಿ, ಜಾವಳಿ, ದೇವರನಾಮಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಇತಿಹಾಸ, ಪ್ರದರ್ಶನಾ ವಿಧಾನ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ, ಈವರೆಗಿನ ಸಂಯೋಜನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಸ್ತ್ರುತವಾದ ವಿವರಣೆಯನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

೭. ಆರ್ಷೇಯವಾದ ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೇ, ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಾಯಕ ಹಾಗು ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಬಂಧ ಮುಖೇನ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆ ಪರಿಚಯಿಸಿರುತದೆ.ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾಲಂಕಾರಿಕರು ನೀಡಿರುವ ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭೇದಗಳನ್ನೂ, ಅವರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

೮. ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ತ್ರುತವಾದ ನಾಯಕ,ನಾಯಿಕಾ ನಿರೂಪಣದ ಅಧ್ಯಾಯವು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು, ನಾಟಕದಷ್ಟೇ

ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲೂ ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ ಭೇದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

೯. ನಾಯಿಕೆಯ ನೆರಳಾಗಿ ,ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂಧಿಸುವ ತೆರೆಯ ಮರೆಯ ಪಾತ್ರದಂತಹ ಸಖಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಯಿಕೆಯ ಆಂತರ್ಯದ ಭಾವ ವಿಕಸನಕ್ಕೆ, ಸಖಿ ಜೀವಂತಿಕೆ ತುಂಬುವ ಮತ್ತು ನಾಯಿಕೆಯ ಭಾವಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯ ಸ್ಪಂದನ ನೀಡುವ ಅಭಿನಯದ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಅಧಿಕಗೊಳಿಸಿದೆ.

೧೦. ನಾಯಕಾ-ನಾಯಿಕಾ, ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಅವಶ್ಯವಾದ ಸಾತ್ವಿಕಾಲಂಕಾರ ಗಳನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿ, ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕಾಭಿನಯದ ಮೂಲ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪೋಷಣೆ ಸಿಗುವಂತೆ ಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧೧ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತುಭಕ್ತಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಮುಖಗಳ ಸಾರಾಂಶವಿದ್ದು, ಇದೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನವ-ವಿಧ ಭಕ್ತಿಯು,ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೊರಗೆಡುಹಲಾಗಿದೆ.ಅಂತೆಯೇ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೂಪದ ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹಾದಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧೨ ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳೆಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಭಾಗವೇ ಆದರೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ,ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದೆಯು ಒಬ್ಬೊಂಟಿಯಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗ ಬೇಕಾಗುವುದು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಜವಾಬ್ದಾರಿ. ಈ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ, ಸೂತ್ರ ಸಿದ್ಧವೂ, ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿಯೂ ವಹಿಸಿ ನೃತ್ಯ ಮುಖೇನ ರಸ ಸಿದ್ಧಿಸಲು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪಥವನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧೩. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವು ಪದಾರ್ಥಬಿನಯವೂ ಹೌದು, ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಬಿನಯವೂ ಹೌದು.ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಅದ್ಭುತ ಅಭಿನಯ ಭಾಷೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ, ಆದ್ಯದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ.

೧೪. ನವರಸ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗಂಭೀರ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು,ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಸಾಬಿನಯದಲ್ಲೂ ಅಂಗ, ಉಪಾಂಗ,ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳ ಸೂಕ್ತ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ನೀಡಿ, ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಆಯಾಮದಿಂದ ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧೫. ಭರತನಾಟ್ಯ ವೆಂಬ ಕಲೆಯು, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಸಾಧನವಾಗಬೇಕಾದರೆ,ಭಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗವಾಗ ಬೇಕಾದರೆ, ಶೃಂಗಾರದ ರಸದೌತಣವಾಗಬೇಕಾದರೆ,ಆತ್ಮಶುದ್ಧಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ದಾರಿದೀಪವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯದ ದೃಷ್ಠಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವ ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಕುರಿತ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವು ಅನನ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅನುಬಂಧ - 1

SELECT BIBLIOGRAPHY

A - TEXTS

Bhavaprakasana, Saradatanaya, G.O.S. ed., Oriental Institute, Baroda (1930)

Dhvanyaloka, Anandavardhana, Benaras (1940)

Mrcchakatika, Sudraka, Publications, Sahithya Bhandara, Meerut (1972)

Natyadarpana, Ramachandra Gunacandra, Pub, Delhi University, Delhi, Hindi Dept., (1961)

Natyasastra, Bharata, G.O.S., O.I., Baroda, Vol. I, Second revised ed., (1956), Vol. II (1934), Vol. III (1954)

Natyasastra, Vol. I, edited by M. Ghosh, Manisha Granthamala, Calcutta (1967)

Rasagangadhara, Panditaraja, Jagannatha, Chowkhamba Vidhya bhavan, Varanasi (1955)

Sahithyadarpana, Visvanatha Kaviraja, ed. by Durga Prasad, Nirnaya Sagar Press, Bombay (1936)

B - TRANSLATION

Ghosh, M., The Natyasastra, ascribed to Bharatamuni, Vol. I, Manisha Granthalaya, Calcutta (1967)

Ramamurthy, K.S., and Matha, S.R., An English translation of Vidyanathas Prathaparudriya, S.V. University Oriental series (1993)

Rg Veda, RT.H.Griffeth, 4th ed., Chowkamba sanskrith Series, varanasi (1963)

C - GENERAL

Anne - Marie Garton, Bharatanatyam From Temple to Teatre, Manohar Pub and Dist, New Delhi (1996)

Coomaraswamy, A.K., The mirror of Gesture, Abhinaya darpana of Nandikeshwara, Harward University Press, Cambridge (1987)

Bhagyalakshmy, S., Approach to Bharatanatyam, C.B.H. Publications, Nagercoil (1992)

Bhat, G.K., Rasa Theory, The M.S. University of Baroda, Baroda (1984)

Bhavani,Enakshi., The dance in India, D.B.Tareporevala, Bombay (1965)

Bose, Mandrakantha, The Dance Vocabulary of Classical India, Sri Sadguru Publications, Delhi (1995)

Brinda T., The Javalis, the Music Academy, Madras (1993) (Edt.)

De Zoete,Beryl,The other Mind, A study of dance in south India, Camelot Press, London(1953)

Devi,Rukmini, "The spiritual background of Bharathnatyam yesterday, today and tomorrow, (ed.) by Leela Ramanthan, New Delhi: Sujatha Dinesh (1985)

Dhananjayan,V.P., A Dancer on Dance, Bharath Kalanjali, Madras (1984)

Gaston, Anne-Marie,Dance and the Hindu Woman, Bharathanatyam re-ritualised, roles and rituals for Hindu Woman, Julia leslie (ed.) Pinter, London(1991)

Gupta, Chandrabhan, the Indian Theatre, Munshiram Manoharlal Pub, New Delhi (1954)

Gupta, Manjula, A Study of Abhinavabharati on Bharata's Natyashastra and Avaloka on Dhananjaya's Dasarupaka Dramaturgical Principles, Gian Publishing House, New Delhi (1987)

Guptha, Rakesh, Studies in Nayaka - Nayika Bheda, Granthayan (1995)

Iyer,E,Krishna.,Bharathnatyam,Madras(1935)

Iyer, Venkita Subramonia S., Swati Tirunal of his Music by College Book House, Trivendrum (1975)

Katanidhi Narayanan, Aspects of Abhinaya, Alliance Company (1994)

Kanak Rele, Bhava Niroopanam, Nalanda Dance Research Centre, Madras (1996)

Kapila Vatsyana, Indian Classical Dance, Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi (1974)

Kapila Vatsyana, Classical Indian Dance in Literature and the Arts, Sangeetha Natak Academy, New Delhi (1968)

Kunjumani Raja and Radha Burnier, Sangitaratnakara of Sarangadeva, Chapter on dancing, English translation. The Adyar Library and Research Centre, Madras (1976)

Mankad D.R., The types of Sanskrit Drama, Publications Urmi Prakashan Mandir (1936)

Menon, Narayan, Balasaraswathi,International cultural centre, NewDelhi,(1963)

Narayan,Kalnidhi.,: "sthayi-Bhava-its significance in abhinaya choreography and scope for variations", Shanmukha, no2,Bombay,(1985)

Padma Subramanyam, Bharatha's Art Then and Now, Bhulabhai Memorial Institute, Bombay and Nrityodaya Madras (1979)

Parthsarathi,T,S., "Padams and Short Lyrics in Dance",Sangeeth Natak,(1985)

Parvathy Kumar,Acharya., Contributions of the Maratha rulers-Their influence on the Contemporary Bharathnatyam Scene",Shanmukha(1989)

Raghavan, V., The Number of Rasas, Adyar Library Series, Vol. XXIII, Adyar, Madras (1967), (1940)

Raghavan, V., Bhoja's Srngara Prakasha, Ministry of Education of Social Welfare, Madras (1978)

Raghunathan, Sudha., "Abhinaya, The path to Rasa", Sangeeth Natak,(1975)

Rajanikanta Rao, B., Muvvagopala Padavali, Amours of the divine cowherd with jingling bells, Telugu lyrics of Kshetrayya, Rajani Publications, Vijayawada (1994)

Sadasivam, K., Devadasi System in Medieval Tamilnadu, CBW Publications, Trivendrum (1993)

Saskia, C. Kersenboom, Story - Nityasumangali, Devadasi Tradition in South India, Motilal Banarasidas (1987)

Seetha, S., Tanjore as a seat of Music, University of Madras, Rathnam Press, Madras (1981)

Sharada, S., Kalakshetra-Rukmini devi, Kala Mandir Trust, Madras (1985)

sharma, Krishna., "Bhakthi and the Bhakthi Movement", Munshiram Manoharlal, Delhi (1987)

Shekhar, Indu, Sanskrit Drama, its origin and decline, Munshiram Manoharlal Pub, New Delhi (1960)

Siegel,Lee., "Sacred and Profane Dimensions of love In Indian traditions as exemplified in the Gitagovinda of Jayadeva, Oxford University Press ,Delhi,(1978)

Subramanyam,V., The sacred and the Secular; Symbiosis and Synthesis, Ashish,(1980)

Shivanandam,K.P., "The Dance composition of the Tanjore Quartet , Ganesh ,Madras(1961)

Trivedi, K.A., The Natyadarpana of Ramachandra and Gunachandra, A critical study, Lalbai Dalpatbhai Series - No. 9 (1966)

Varma K.M., Natya Nrtta and Nrtya their meaning and relation. Orient Longmans Private Ltd., Calcutta (1957)

D - JOURNALS

Chattopadhyay,Aparna, "The Institution of Devadasi according to the Kathasarithasagara", Journal of the Orient institute Baroda no.3:(1967)

Journal of the Sangeet Natak Academy 72-73 Special Issue - Balasaraswathi.

sruthi,Indian classical music and dance magazine,Madras

ಗ್ರಂಥ ಋಣ

ಅ - ಅನುವಾದ

ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ - ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಸಮೇತ), ನೀನಾಸಂ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ, ಹೆಗ್ಗೋಡು ಪರವಾಗಿ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ (೧೯೮೪)

ಗಂಗಾಧರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಎಚ್., ಅಮರ ಕವಿ ವಿರಚಿತ, ಅಮರು ಶತಕಂ, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು (೧೯೬೩)

ನಾಗೇಂದ್ರ, ಅನುವಾದ ಡಾ. ಪ್ರಧಾನ್ ಗುರುದತ್ತ, ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದಿಲ್ಲಿ, (೧೯೯೫)

ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಎಸ್.ವಿ., ಪ್ರೇಮಾರಾಧನ (ಕನ್ನಡ ಅಮರು ಶತಕ), ಪ್ರ. : ಎಚ್.ಎಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ರಾವ್, ಶಾರದಾ ವಿಲಾಸ್ ಕಾಲೇಜು, ಮೈಸೂರು (೧೯೫೩)

ಪರಾಗ, ಭರ್ತೃಹರಿಯ ಶತಕತ್ರಯ (ನೀತಿ ಶತಕ, ಶೃಂಗಾರ ಶತಕ, ವೈರಾಗ್ಯ ಶತಕಗಳ ಸಮಗ್ರ ಭಾವಾನುವಾದ - ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲ ಶ್ಲೋಕ ಸಹಿತ), ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ (೨೦೦೩)

ಸಿದ್ಧಪ್ಪಾರಾಧ್ಯ ಟಿ.ಜೆ., ಕನ್ನಡ ರಸಗಂಗಾಧರ (ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ಗುಬ್ಬಿ ಶ್ರೀ ಚೆನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ (೧೯೬೫)

ಸಿದ್ಧಪ್ಪಾರಾಧ್ಯ ಟಿ.ಜೆ., ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ (ವಿಶ್ವನಾಟಕ ವಿರಾಜನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ)

ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ಲೀಲಾಶುಕ ವಿರಚಿತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಕರ್ಣಾಮೃತಂ, ಮೂಲ ಮತ್ತು ಅನುವಾದ, ಜೀವನ ಕಾರ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು (೧೯೫೯)

ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ.ವಿ., ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ ಅನುವಾದ, ನೀನಾಸಂ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ (೧೯೫೮)

ಆ - ಸಾಮಾನ್ಯ

ಕೌಶಿಕ್ ವಿ.ಎಸ್., ಭರತನಾಟ್ಯ ದಿಗ್ದರ್ಶನ, ಸನಾತನ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ, ಬೆಂಗಳೂರು (೧೯೮೧)

ಮುರಲೀಧರ ರಾವ್ ಕೆ., ನೃತ್ಯಲೋಕ, ಅತ್ರಿ ಬುಕ್ ಸೆಂಟರ್, ಮಂಗಳೂರು (೧೯೯೮)

ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ ಎಸ್.ಕೆ., ಜಯದೇವನ ಗೀತಗೋವಿಂದ, ಸಂಸ್ಕೃತ - ಸಂಸ್ಕೃತ - ಸಂಪತ್ತು ಪುಸ್ತಕ ಮಾಲೆ ೨, ಎಂ.ಪಿ. ಬಿರ್ಲಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು (೨೦೦೦)

ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ ಎಸ್.ಕೆ., ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಸ್ಕೃತ - ಸಂಸ್ಕೃತ - ಸಂಪತ್ತು ಪುಸ್ತಕ ಮಾಲೆ ೯, ಎಂ.ಪಿ. ಬಿರ್ಲಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು (೨೦೦೦)

ವೆಂಕಟೇಶ ಮಲೇಪುರಂ ಜಿ., ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ (೨೦೦೦)

ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ಎಂ.ಎಸ್., ಶೃಂಗಾರಮೇ ರಸಂ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿ ಚರಿತೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು (೧೯೮೫)

ಇ - ಸಂಪಾದನೆ

ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಅ.ನ., ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು (೧೯೬೪)

ಜವರೇಗೌಡ ದೇ., ಕನಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ, ಸಂಪುಟ - ೧, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು (೧೯೯೦)

ಕೌಶಿಕ್ ವಿ.ಎಸ್., ಭರತನಾಟ್ಯ ದಿಗ್ದರ್ಶನ, ಸನಾತನ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ, ಬೆಂಗಳೂರು (೧೯೮೧)

ದೇವೀರಪ್ಪ ಎಂ.ಎ., ಸಿಂಹಭೂಪಾಲ ವಿರಚಿತಂ ಲಾಸ್ಯರಂಜನಾ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು (೧೯೬೬)

ಅನುಬಂಧ-2

ಅಧ್ಯಾಯ ೫ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ

ಕೆಲವು ಹೆಸರಾಂತ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಮತ್ತು ತೋಡೆಯ ಮಂಗಳಂಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

1.ತಾರಿತ್ತ್ರಝಂ ತಝಂ ತರಿತಾ	ನಾಟ	ಆದಿತಾಳ
2.ತತಕಿಟ ನಕತಕ ಝಂ	ನಾಟ	ಆದಿತಾಳ+ ಖಂಡನಡೈ
3.ತಾತ್ತೋಂ ತಗುತ್ತ ತೋಂ	ನಾಟ	ಆದಿತಾಳ
4.ತಾತ್ತಝಂ ತರಿತ್ತರಿತ್ತಝಂ	ನಾಟ	ಆದಿತಾಳ + ಖಂಡನಡೈ
5.ತಂಧಂ ಧಂಧಂ ಧಂಧಂ	ನಾಟ	ಆದಿತಾಳ + ಖಂಡನಡೈ
6.ತತ್ತೋಡಗ ತ್ತಾಂ	ನಾಟ	ಆದಿತಾಳ + ಖಂಡನಡೈ
7.ತಾಂ ತಾಂ ತಾಂ ತರಿಕಿಟತಕ	ಕೇದಾರ	ಆದಿತಾಳ + ಖಂಡನಡೈ
8.ಝಣಕಿಟ ಕಿಟಕಿಟ	ನಾಟ	ಆದಿತಾಳ + ಖಂಡನಡೈ
9.ಧೀದ್ಧೀತ್ತೈ ತಾಂ	ನಾಟ್ಟೈ	ಆದಿತಾಳ + ಖಂಡನಡೈ
10.ತಾಂ ತಾಂ ತಕಿಟ ಝಂ	ನಾಟ್ಟೈ	ಆದಿತಾಳ + ಖಂಡನಡೈ
11.ಝೇಂ ಝೇಂ ತನನ	ಆರಭಿ	ಆದಿತಾಳ

ಕೆಲವು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಶ್ಲೋಕಗಳು

1.	ಲಕ್ಷ್ಮೀಂ ಕ್ಷೀರಸಮುದ್ರ	- ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಶ್ಲೋಕ
2.	ಸಿಂಧೂರಾರುಣ	- ಲಲಿತಾಂಬಿಕಾ
3.	ಆದ್ಯಶ್ರೀ ಶಶಿಕಂಡ	- ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಶ್ಲೋಕ
4.	ಅಯಿಗಿರಿ ನಂದಿನಿ	- ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ದಿನಿ
5.	ಆಂಗಿಕಂ ಭುವನಂ ಯಸ್ಯ	- ಶಿವ ಶ್ಲೋಕ, ಅಭಿನವಭಾರತಿ
6.	ಕಲ್ಪಾಪಾಯ ನಿಶಾಂತ	- ಶಿವ ಶ್ಲೋಕ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತಾ
7.	ನಾಗೇಂದ್ರ ಹಾರಾಯ	- ಶಿವಪಂಚಾಕ್ಷರೀ ಸ್ತೋತ್ರಂ
8.	ಚಾಂಪೇಯ	- ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ ಸ್ತೋತ್ರಂ
9.	ಗೋಪಾಲಂ ಪ್ರಭುಲೀಲಾ	- ಗೋವಿಂದಾಷ್ಟಕಂ
10.	ಕದಾದ್ರಕ್ಷ್ಯೇ	- ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಲಹರಿ
11.	ವಂಶೀವಿಭೂಷಿತ	- ಮಧುಸೂದನ ಸರಸ್ವತಿ
12.	ಕಸ್ತೂರಿ ತಿಲಕಂ	- ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ

13. ಮಂದಂ ಮದಂ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ
14. ಪುಲ್ಲೇಂದೀವರಕಾಂತಿ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ
15. ತರುಣಾರುಣ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ
16. ಕುಸುಮಶರ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ
17. ಸಾಯಂಕಾಲೇ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ
18. ಮಳ್ಳೈ: ಶೈಲೇಂದ್ರಕಲ್ಪ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ
19. ಆನಂದೇನ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ
20. ಯಾ ಪ್ರೀತಿಃ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತಂ
21. ಕಸ್ತೂರಿ ತಿಲಕಂ ಕಪೀಂದ್ರಹರಣಂ - ಶ್ರೀ ರಾಮ ಶ್ಲೋಕ
22. ವೈದೇಹಿ ಕುಚಮಂಡಲೋ
23. ಸ್ವಯುವತೀ ಕುಚಚಂದ್ರ
24. ಸುಸ್ನಿಗ್ಧಂ
25. ವಿಘ್ನಧ್ವಾಂತ ದಿವಾಕರಂ- ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಶ್ಲೋಕ
26. ಮೂಷಿಕವಾಹನ- ವಿನಾಯಕ ಶ್ಲೋಕ
27. ವಂದೇ ಶಂಭೊ- ಶಿವಶಂಕರ ಶ್ಲೋಕ
28. ಕ್ಷೀರ ಸಾಗರಕೆ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಸ್ತೋತ್ರಂ
29. ಭರತಕುಲ ಭಾಗ್ಯ ಕಲಿಕೆ- ರಂಗಾಧಿದೇವತಾ ಶ್ಲೋಕ
30. ಬ್ರಹ್ಮಮುರಾರಿ - ಲಿಂಗಾಷ್ಟಕಂ
31. ಮಾಣಿಕ್ಯ ವೀಣಾಂ- ಶ್ಯಾಮಲಾ ದಂಡಕಂ ಲೀಲಾಶುಕ
32. ಶ್ರೀಮತಿ ಜಯ - ಶ್ರೀ ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ದಂಡಕಂ
33. ರಣತ್‌ಕ್ಷುದ್ರ ಘಂಟಾ - ಗಣೇಶ ಭುಜಂಗಮ್
34. ಮಧುರಾಂಬುಜೇ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಸ್ತೋತ್ರಂ
35. ಯಾಥಾಕಿಂನ ಮಿಲಂತಿ - ಅಮರು ಶತಕದಿಂದ
36. ತರುಣಾರುಣ ಕರುಣಾಮಯಿ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
37. ಕರಾರವಿಂದೇನ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
38. ರತ್ನಸ್ಥಿತೀ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
39. ರಾಮೋನಾಮ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
40. ಅಕುಂಚಿತಂ ಚಾನು - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
41. ಮಾತಃ ಕಿಂಯದುನಾಥ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
42. ಅಂತರ್ಗೃಹೇ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
43. ಅಯಿ ಮುರಲಿ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ

44. ದೇವಃ ಪಾಯತ್ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
45. ಹೇ ಗೋಪಾಲಕ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
46. ಮಂದಾರಮೂಲೇ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
47. ಸ್ಮಿತಲಲಿತ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
48. ಮುರಲಿ ನಿನದ ಲೋಲಂ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
49. ಗೋಧೂಳಿ ಧೂಸರಿತ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
50. ಬಹುಲ ಚಿಕುರ ಭಾರಂ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ
51. ಪಶುಪಾಲ ಬಾಲಪರಿಷದ್ವಿಭೂಷಣಃ - ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಕರ್ಣಾಮೃತ

ಕೆಲವು ಹೆಸರಾಂತ ಚೂರ್ಣಿಕೆಗಳು

1.ಸ್ಫಟಿಕಪಟೀರ - ರಂಗದೇವತಾ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ
2.ಇದಾನೀಂಖಲು ಶತಮುಖ ಪ್ರಮುಖ- ರಂಗದೇವತಾ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ
3.ವಿಜಯೀಭವತು - ರಂಗದೇವತಾ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ
4.ಶ್ರೀಮದ್‌ಖಂಡ ಭೂಮಂಡಲ- ರಂಗದೇವತಾ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ
5.ದೇವಾಸುರ ಸಮೂಹ- ರಂಗನಾಯಕಿ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ
6.ಶ್ರೀ ಮಜ್ಜಗದೀಶ ಪ್ರಸಾದಾಸಾದಿತಾಷ್ಟಕವಿತ್- ಜಯದೇವಕವಿ ವಿರಚಿತ ಸರಸಾಷ್ಟಪದಿ ಚೂರ್ಣಿಕಾ
7.ಅಮೀಚ ಭೃಗು ರಘು ಯದುವಂಶಸಂಭವಃ- ರಾಮಕಥಾ ಚೂರ್ಣಿಕೆ
8 ಶ್ರೀಮಾನಿನಿದಿವ್ಯ- ಕೌಸಲ್ಯ ರಚಿತ ಶ್ರೀರಾಮ ಚೋರ್ಣಿಕೆ

ಕೆಲವು ಹೆಸರಾಂತ ಕೌತ್ವಂಗಳು

1.ಪಂಚಮೂರ್ತಿ ಕೌತ್ವಂ	-ರಾಗ ಮಾಲಿಕಾ	ತಾಳ ಮಾಲಿಕಾ
2.ನವಸಂಧಿ ಕೌತ್ವಂ	- ನವಸಂಧಿ ರಾಗ	ನವಸಂಧಿ ತಾಳ
3.ಬ್ರಹ್ಮಸಂಧಿ ಕೌತ್ವಂ	- ಹಂಸ ಧ್ವನಿ	ಖಂಡಛಾಪು ತಾಳ
4.ನಟೇಶ ಕೌತ್ವಂ	- ಹಂಸ ಧ್ವನಿ	ಆದಿ ತಾಳ
5.ವಿನಾಯಕ ಕೌತ್ವಂ	-ನಾಟೈ	ಆದಿ ತಾಳ
6.ಶ್ರೀ ರಾಮ ಕೌತ್ವಂ	- ನಾಟೈ	ಆದಿ ತಾಳ
7.ಶ್ರೀ ನಾರಾಯಣ ಕೌತ್ವಂ	- ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ತಾಳ ಮಾಲಿಕೆ

ಕೆಲವು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಶಬ್ದಂಗಳು

1.	ತಿಲ್ಲೈಯಂಬಲಂ	- ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ
2.	ಗೋಕುಲಾಂಬುಧಿ	- ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ
3.	ಸರಸಿಜಾಕ್ಷುಲು	- ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ
4.	ವೇಣುಗಾನನ್ನೈ	- ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ
5.	ಶೀರ್‌ಮಿಗುಂದ	- ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ
6.	ಆಯಶೇರಿಯ	- ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ
7.	ವೆನ್ನುಡಾ ಅಲವೆನ್ನಲಾಡಿನ	- ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ
8.	ಶ್ರೀಕರ ಸುಗುಣಾಕರ	- ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ
9.	ಆಡುಂ ಮಯಿಲ್ ತನ್ನೆ	- ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ

ಕೆಲವು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಪದವರ್ಣಗಳು

1. ಅತೀಮೋಹಂ- ಶಂಕರಾಭರಣ- ಆದಿತಾಳ- ಪೊನ್ನಯ್ಯ
2. ದಾನಿಕೆತಗು-ತೋಡಿ-ರೂಪಕ-ಶಿವಾನಂದಂ
3. ಏಮಗುವ-ಧನ್ಯಾಸಿ-ಆದಿ-ಚಿನ್ನಯ್ಯ
4. ಇಂತಕೋಪಮೇಲರಾ-ತೋಡಿ-ಆದಿ-ಪಂ ಮೀನಾಕ್ಷಿಸುಂದರಂ ಪಿಳ್ಳೈ
5. ಏ ಮಾಟಲಾಡಿನಾ-ಹುಸೇನಿ-ರೂಪಕ-ಮೆಲ್ಲತ್ತೂರು ವೀರಭದ್ರಯ್ಯ
6. ಮನವಿ-ಶಂಕರಾಭರಣ-ಆದಿತಾಳ-ಪೊನ್ನಯ್ಯ

7.	ಮೋಹಮಾನ-ಭೈರವಿ	-ರೂಪಕ	ಪೊನ್ನಯ್ಯ
8.	ನೀ ಇಂದ ಮಾಯಂ-ಧನ್ಯಾಸಿ	-ಆದಿ	ಪಾಪನಾಶನ್ ಶಿವಂ
9.	ರೂಪಮು ಜೂಚಿ-ಹನುಮತೋಡಿ-ಆದಿ		ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು
10.	ಸಖಿಯ್ಯೆ-ಆನಂದಭೈರವಿ	-ಆದಿ	ಶಿವಾನಂದಂ
11.	ಸಖಿಯ್ಯೆ-ಶಂಕರಾಭರಣ	ಆದಿ	ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೈ
12.	ಸಾಮಿ ನಾನ್ ಉಂದನ್-ನಾಟ್ಟುಕುರುಂಜಿ-ಆದಿ		ಪಾಪನಾಶನ್ ಶಿವಂ
13.	ಸ್ವಾಮಿಯ್ಯೆ-ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ	-ಆದಿ	ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೈ
14.	ಇನ್ನುಂ ಎನ್ ಮನಮ್-ಚಾರುಕೇಶಿ-ಆದಿ		ಲಾಲ್‌ಗುಡಿ ಜಯರಾಮನ್
15.	ನೀಸತಿ-ಭೈರವಿ-ರೂಪಕ		ಪೊನ್ನಯ್ಯ
16.	ಸಾಮಿ ನಿನ್ನೆ ಕೋರಿ-ರಾಗಮಾಲಿಕೆ-ರೂಪಕ		ಪೊನ್ನಯ್ಯ
17.	ಸಾಮಿ ನಿನ್ನೆ ನಮ್ಮಿ-ಯದುಕುಲಕಾಂಭೋಜಿ-ಆದಿ		ವಡಿವೇಲು
18.	ಸಾಮಿ ಅರ್ರೈತ್ತ್ವಾಡಿ-ಕಲ್ಯಾಣಿ	-ಆದಿ	ಶಿವಾನಂದಂ
19.	ಸರಸಿಜನಾಭ-ಕಾಂಭೋಜಿ	-ಖಂಡ-ಏಕ	ವಡಿವೇಲು

20. ಸುಮನಾಯಕ-ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಪಿ-ರೂಪಕ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್

21. ಉನ್ನಲ್ ನಿನ್ನೆಂದು-ದೇವಮನೋಹರಿ -ಆದಿ ಪಾಪನಾಶನ್ ಶಿವಂ

22. ಮೋಗ ಮ್ಹಾಗ್ಥಿನೇನ್-ಖರಹರಪ್ರಿಯ-ಆದಿ ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೈ

23. ವೇಲ ನೈವರ ಶೊಲ್ಲಡಿ-ಭೈರವಿ-ಆದಿ ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೈ

24. ಸಾಮಿಯೈ ಅಳೈತ್ತೋಡಿವಾ- ನವರಾಗ ಮಾಲಿಕ-ಆದಿ-ದಂಡಾಯುಧ ಪಾಣಿ ಪಿಳ್ಳೈ

25. ಸಖಿಯೈ ಇಂದ ವೇಳೆಯಿಲ್ -ಆನಂದಭೈರವಿ -ಆದಿ -ಪೊನ್ನಯ್ಯ ಪಿಳ್ಳೈ

26. ಮಧುರ ಮಧುರಾ-ಅಠಾಣ -ಆದಿ -ಪೊನ್ನಯ್ಯ ಪಿಳ್ಳೈ

27. ಯೇ ಮಾಯ ಲಾದಿರ-ಹುಸೇನಿ-ರೂಪಕ-ಜಯಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರ್

28. ನೀಸರಿ ಮುನ್ನೇ-ಕೇದಾರ-ಆದಿ -ಜಯಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರ್

29. ಚಲಮೇಲ ಜೇಸೇವಯ್ಯ-ನಾಟುಕುರುಂಜಿ-ಆದಿ-ಜಯಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರ್

30. ಶ್ರೀ ಸರಸಿಜ ನಾಭ-ಕಾಂಭೋದಿ-ಆದಿ-ಜಯಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರ್

31. ಸಖಿಯಾ ನೇನೇಮಿ-ಉದಯರವಿಚಂದ್ರಿಕೆ- ಆದಿ-ಜಯಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರ್

32. ಸಾಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮಿ-ಮಲಯಮಾರುತ -ಆದಿ -ಜಯಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರ್

33. ಕಮಲಾಕ್ಷಾ ನಿನ್ನು ಕೋರಿ -ಕಾಂಭೋದಿ -ಝುಂಪೆ -ವಿಜಯಮುದ್ದು ರಾಮಲಿಂಗ

ಕೆಲವು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಪದಂ

ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಪದಂಗಳು

1. ಜೋದರೆಆದಿ	ಸಹನ	ಛಾಪು
2. ಕುವಲಯಾಕ್ಷಿರೋ	ಗೌಳಿಪಂತು	ಛಾಪು
3. ಮೆರಗಾದು	ಸಹನಾ	ತ್ರಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
4. ಮೊಗದೊಚಿ ಬಿಲುಚೆದು	ಸಹನಾ	ಛಾಪು
5. ಒತ್ತು ಬೆತ್ತಡ ಸುಮ್ಮಿ	ಆನಂದಭೈರವಿ	ರೂಪಕ
6. ಪೈಯಡ ಪೈಮಿರ	ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯಾ	ತ್ರಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
7. ಶಿವದೀಕ್ಷಪಡು	ನಾಟುಕುರಂಜಿ	ಆದಿ
8. ತೆಲಿಸೆನುರ	ಸಾವೇರಿ	ರೂಪಕ
9. ವಲಪುದಚ ನೆರನೆ	ವರಾಳಿ	ಚಾಪು
10. ವದ್ದಂತನೆ ವಿಂತಿವ	ಪಂತುವರಾಳಿ	ರೂಪಕ
11. ಎಲ್ಲಾ ಅರುಮ್ಯಾಲಲುಂ	ತೋಡಿ	ಆದಿ
12. ಎನ ಪಲ್ಲಿ ಕೊಂಡಿರಯ್ಯ	ಮಧ್ಯಮಾವತಿ	ಏಕ
13. ಎತ್ತನೈಸೊನ್ನಾಲುಂ	ಸಾವೇರಿ	ಆದಿ

14. ಎತ್ತೈಕಂಡುನೀ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ರೂಪಕ
15. ಮನೆಮಯಿಲೆ	ತೋಡಿ	ಆದಿ
16. ನೀಲಮಯಿಲ್ವಾಹನಮೊ	ನೀಲಾಂಬರಿ	ಆದಿ
17. ನಿದ್ದಿರಯಿಲ್	ಪಂತುವರಾಳಿ	ಆದಿ
18. ಪದರಿ ವರುಹುಡು	ಕಾಂಬೋಜಿ	ರೂಪಕ
19. ಸಬಾಪತಿಕು	ಅಭೋಗಿ	ರೂಪಕ
20. ಉನ್ನೈತುಡನಿ ಪಿನ್ನನ್	ಸಾವೇರಿ	ಆದಿ
21. ವೇಲವರೆ ಉಮ್ಮೈತೇಡಿ	ಭೈರವಿ	ಆದಿ
22. ಯಾರಪೊಯಿಸೊಲ್ಲುವಾರ್	ತೋಡಿ	ಛಾಪು
23. ಯಾರುಕಾಯಿಲುಂ ಭಯಮಾ	ಬೇಗಡೆ	ಛಾಪು
24. ಬೊಟ್ಟುಗಟ್ಟನಾ	ಭೈರವಿ	ಛಾಪು
25. ತೆಲಿಸೆನೆ	ಭೈರವಿ	ಛಾಪು
26. ಜದಲುಜೂಚಿ	ಭೈರವಿ	ಛಾಪು
27. ಸುಂತ ಸೆಮು	ಶಂಕರಾಭರಣಂ	ತ್ರಿಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
28. ನಮ್ಮನುವಂಟಿ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಛಾಪು
29. ಮೋಸಮಾಯೆ	ಆಹಿರಿ	ಛಾಪು
30. ಉರಕೆ ಪಕ್ಕಕು	ದೇವಗಾಂಧಾರಿ	ಛಾಪು
31. ತಲಚುಕುಂಟ	ನಾಟುಕುರಿಂಜಿ	ಛಾಪು
32. ಕಾಶಿಕಿ ಪೋಯೆನೆ	ಮುಖಾರಿ	ಛಾಪು
33. ಯೆಲಾ ಒಂಟಿಗಾ	ಪನ್ನಾಗವರಾಳಿ	ಛಾಪು
34. ನೈಯಮುನಾ	ಘಾಂಟೆ	ಜಂಪೆ
35. ಇಂತಕು ಕಲಿಗೀತಿ	ಬಿಲಹರಿ	ಛಾಪು
36. ವಡಿಗ ಗೋಪಾಲುಡು	ಮೋಹನಂ	ಛಾಪು
37. ಇದ್ದರಿಲೋನಾ	ಕಾಂಬೋಜಿ	ಛಾಪು
38. ವದರಕ ಪೋಪೊನೆ	ಕಾಂಬೋಜಿ	ತ್ರಿಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
39. ಚಕ್ಕಡನಮು ಜೂಚಿ	ಕಾಂಬೋಜಿ	ಛಾಪು
40. ಗಟ್ಟಿ ವದವು	ಸಾವೇರಿ	ಛಾಪು
41. ಇಂದೆಂದು	ಸುರೂಟಿ	ಛಾಪು
42. ಕೊಂತೆಗಾದು	ಸುರೂಟಿ	ತ್ರಿಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
43. ಪೂಸದರಮು	ತೋಡಿ	ತ್ರಿಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
44. ಕನ್ಯಾ ನೀವು	ತೋಡಿ	ರೂಪಕ

45. ರಾರ ಪೊತ್ತಮುಲಚಿ	ತೋಡಿ	ರೂಪಕ
46. ಇನ್ನನಲವಳೆ	ತೋಡಿ	ಛಾಪು
47. ಉಪಮುಗನೆ	ಯದುಕುಲ ಕಾಂಬೋಜಿ	ಜಂಪೆ
48. ನಾಮೆನು ನೀಮೆನು	ಯದುಕುಲ ಕಾಂಬೋಜಿ	ತ್ರಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
49. ಇದಿ ಏಮಿ ಅತಿಶಯಮು	ಯದುಕುಲ ಕಾಂಬೋಜಿ	ತ್ರಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
50. ಯಾಲ ಪದೇರೇವು	ಬೇಗಡೆ	ತ್ರಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
51. ವೇದಕಿತೇರ	ಬೇಗಡೆ	ತ್ರಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
52. ನೀಪೊಂದೊ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಛಾಪು
53. ಎಂಗೆ ಇರುಂದಾಲುಂ	ಕಾಂಬೋಜಿ	ರೂಪಕ
54. ಅಂಜುಗಮೆ	ಕೇದಾರಗೌಳ	ಛಾಪು
55. ಅಧಿಕ್ಕಾದಿ ಕಾಯ್ಯೆ	ಸುರುಟಿ	ರೂಪಕ
56. ನೇತರಂದಿ ನೇರತ್ತಿಲೆ	ಹುಸೇನಿ	ರೂಪಕ
57. ಇದ್ಯೆವೀಡ ಇನ್ನುಂ	ಸಾವೇರಿ	ರೂಪಕ
58. ಇನಿ ಎನ್ನ	ಸಹನಾ	ರೂಪಕ
59. ತನ್ನಕ್ಕು ತಾನೆ	ಶಂಕರಾಭರಣಂ	ಛಾಪು
60. ಮುಹತ್ಯಾ ಕತಿಯೆ	ಭೈರವಿ	ಛಾಪು
61. ಆದರುಕುಲೇನ್	ಪಂತುವರಾಳಿ	ಛಾಪು
62. ಮದಪ್ಪಾಯೆಲೆ	ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ	ಚಾಪು
63. ಇತ್ತನ್ನೈ ತುಲಂಭಾರಮಾ	ಧನ್ಯಾಸಿ	ಏಕ
64. ಪಚಿಲಂತೇಮಾಲ್	ತೋಡಿ	ರೂಪಕ
65. ಕಾಚಿರಂಗನ್	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
66. ಮಾದೆಅವ್ವಾರ್	ಭೈರವಿ	ರೂಪಕ
67. ಸ್ವಾಮಿ ಇರ್ಕ್ಕು	ಕಾನಡ	ರೂಪಕ
68. ಇನಿಮೇಲ್ ಆವರುಕುಂ	ಭೈರವಿ	ಛಾಪು
69. ಪರೆಂಗುಪಾರ್ತಾಲುಂ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
70. ಎದುಕಿತ್ತನ್ನೈ	ಸುರುಟಿ	ರೂಪಕ
71. ಇನ್ನೇರಮುಂ	ತೋಡಿ	ಆದಿ
72. ನಡಮಾಡಿ	ಯದುಕುಲ ಕಾಂಬೋಜಿ	ಖಂಡ ಛಾಪು

ಅರುಣಾಚಲ ಕವಿ

1.	ಯಾರೋ ಇವರ್ಯಾರೋ	ಭೈರವಿ	ಆದಿ ತಾಳ
2.	ಎಪ್ಪೊ ವರುವಾರೋ	ಷಣ್ಮುಗಪ್ರಿಯ	ಆದಿ ತಾಳ

ಊತ್ತುಕ್ಕಾಡು ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯರ್

1.	ಪಾಲ್‌ವಿಡಿಯುಂ ಮುಗಂ-ನಾಟ್ಟಕುರುಂಜಿ		ಆದಿತಾಳ
2.	ತಾಯೇ ಯಶೋಧ	ತೋಡಿ	ಆದಿತಾಳ
3.	ಅಲ್ಲೈಪಾಯುದೇ	ಖಾನಡ	ಆದಿತಾಳ

ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾರತಿ

1.	ನಟನಮಾಡಿನಾರ್	ವಸಂತ-ಖಂಡ	ಅಟ್ಟ ತಾಳ

ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜರು

1.	ಪನಿಮದಿ ಮುಖಿಬಾಲೆ	ಆಹಿರಿ	ಮಿಶ್ರ ಛಾಪು-
2.	ಅಯಿ ಸಖಿ ತಾಪಂ	ಹುಸೇನಿ	ತ್ರಿಪುಟ
3.	ಅಲರ್‌ಸರ ಪರಿತಾಪಂ	ಸುರುಟಿ	ಛಾಪು
4.	ಇದು ಸಾಹಸಮುಲು	ಸೈಂಧವಿ	ಆದಿ
5.	ಇಂತ ಮೋಡಿಯೂಲಾರ	ಕಾಂಭೋಜಿ	ತ್ರಿಪುಟ
6.	ಇನ್ನು ಮಮ ಭಾಗ್ಯತರು	ಕಾಂಭೋಜಿ	ಝಂಪ
7.	ಈ ಪರಿತಾಪಂ	ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ	ಛಾಪು
8.	ಎಂದಾಹಂ ಇಹ ಸಖಿ-ಯದುಕುಲಕಾಂಭೋಜಿ		ತ್ರಿಪುಟತಾಳ
9.	ಎಂದು ಚೆಯ್ಯಾವು	ಹುಸೇನಿ	ರೂಪಕ
10.	ಇಂದು ಮಮ ಸದನತ್ತಿಲ್	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
11.	ಕಾಂತಾ ಶೋಕವಾರಿಧಿ	ಘಂಟಾ	ಆದಿ
12.	ಕಾಮಿನಿ ಇನ್	ನೀಲಾಂಬರಿ	ತ್ರಿಪುಟ
13.	ತರುಣಿ ಇನ್ ಎಂದು ಚೈಯಾವೋ	-ದ್ವಿಜಾವಂತಿ	ತ್ರಿಪುಟ
14.	ಮನಸ್ಸಿ ಮದನತಾಪಂ	ಸುರುಟಿ	ಆದಿ
15.	ಸುಮುಖಿ ಸುಖಮೊದೇ	ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ	ಆದಿ
16.	ಎಂದಾಹೋ ವಲ್ಲಭ	ಸಾವೇರಿ	ಆದಿ
17.	ವಲಪುತಾಳ ವಶಮಾ-	ಅಠಾಣ	ಅಡಂದಾಳ
18.	ಏನೋ ಮಾಯಮಾ	ಪಂತುವರಾಳಿ	ಆದಿ

ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ

1.	ಇಟುವಂಟಿ ನಾಡಪಿನ್ನನುಚು	ನವರೋಜ್	ಆದಿ
2.	ನಾ ಮನಸು ವಂಟಿದಿ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
3.	ಅಲಿಗಿ ಇಂದು	ಘಟಾ	ಝಂಪೆ
4.	ಏವತಾ ತಲುನಮ್ಮ	ಅಠಾಣ	ಛಾಪು
5.	ದಿನಮುತಿಟುವಲೆ	ಕಾಫಿ	ಛಾಪು
6.	ಅಲಿಗಿ ಯುಂಡುಟಿ	ಯದುಕುಲ ಕಾಂಭೋಜಿ	ಝಂಪೆ
7.	ಏ ತೀರುನ ರಮಣಿನಿ	ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ	ಛಾಪು
8.	ರಾರಾ ಸಾಮಿ ರಾರಾ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
9.	ನೇನು ಮಂಚಿದಾನ	ಪಂತುವರಾಳಿ	ತ್ರಿಪುಟ
10.	ಏಮರ ವರದ	ಮುಖಾರಿ	ಆದಿ
11.	ಅಟ್ಟೀ ಯುಂಡೇವು	ಘಂಟಾರವ	ಆದಿ
12.	ಬಲವಿನವೆ	ಕಾಂಬೋಜಿ	ತೃಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
13.	ಬಾಮರೋನಾಪೈನಿ	ಸಾವೇರಿ	ತೃಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
14.	ಚ್ಚಲ್ಲನೇಎನುಲೆರ	ಶಂಕರಾಭರಣಂ	ತೃಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
15.	ರಮ್ಮನವೇ	ಕೇದಾರ ಗೌಳ	ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳ
16.	ಅಲಿಗೀತೇ	ಹುಸೇನಿ	ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳ
17.	ಎವ್ವಡೇ ಓ ಭಾಮ	ಶಂಕರಾಭರಣಂ	ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳ
18.	ಏ ಮನಿ ತೆಲುಪುದು	ಆನಂದ ಭೈರವಿ	ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳ
19.	ನಿನ್ನೂಚೂಚಿ	ಪನ್ನಾಗವರಾಳಿ	ತೃಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
20.	ಮಂಚಿದಿನಮು ನೆದೇ	ಆನಂದಭ್ಯರವಿ	ತೃಶ್ರತ್ರಿಪುಟ
21.	ರಾಮ ರಾಮ ಪ್ರಾಣಸಖಿ	ಭ್ಯರವಿ	ಆದಿ
22.	ಇದ್ದರಿಸಂದುನ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಛಾಪು

ಚಿತ್ತೂರು ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಪಿಳ್ಳೈ

ಮದುರಾ ನಗರಿಲೊ-	ಆನಂದಭ್ಯರವಿ	ಆದಿ

ಪಾಪನಾಶಂಶಿವಂ

ವಿಳೆಯಾಡ ಇದ್ ನೇರಮಾ	ಷಣ್ಮುಕಪ್ರಿಯ	ಆದಿ

ಮಾರಿಮುತ್ತು ಪಿಳ್ಳೈ

ಕಾಲ್ಯೆತೂಕಿನಿಂಡ್ರೃಂ	ಯದುಕುಲ ಕಾಂಬೋಜಿ	ಆದಿ

ಘನಂ ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್

ತೆರುವಿಲವಾರಾನೋ	ಕಮಚ್	ಆದಿ

ತ್ರಿರುವೋತಿಂಯೂರ್	ಅಠಾಣ	ರೂಪಕ
ತಾತಮೊಯಯಿಲ್	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
	ಮುವ್ವನಲ್ಲೂರು ಸಭಾಪತಿ	
ತಾಮರಸಾಕ್ಷ	ಯದುಕುಲ ಕಾಂಬೋಜಿ	ಮಿಶ್ರ ಛಾಪು
	ಸುಬ್ಬರಾಮ ಅಯ್ಯರ್	
ಅದುವುಂ ಸೊಲ್ಲುವಾಳ್	ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ	ಆದಿ

ಕೆಲವು ನೃತ್ಯ ಸೂಕ್ತವಾದ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ವಿವರ :

1.ಚಂದನಚರ್ಚಿತ ಅಷ್ಟಪದಿ - 4 (ಸರ್ಗ-1)

2.ನಿಂದತಿಚಂದನ ಅಷ್ಟಪದಿ - 8 (ಸರ್ಗ-4)

3.ರಾಧಿಕಾ ತವ ವಿರಹೆಅಷ್ಟಪದಿ - 9 (ಸರ್ಗ-4)

4.ಪಶ್ಯತಿ ದಿಶಿದಿಶಿ ಅಷ್ಟಪದಿ - 12 (ಸರ್ಗ-6)

5.ಯಾಹೀ ಮಾಧವಅಷ್ಟಪದಿ - 12 (ಸರ್ಗ-8)

ಕೆಲವು ಪ್ರಚಲಿತ ಜಾವಳಿಗಳ ವಿವರ

	ಪಟ್ನಂ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್	
ಅಬುಡುಮನಶು	ಕಮಾಚ್	ಆದಿ
ಸಮಯಮಿದೆ	ಬೇಹಾಗ್	ರೂಪಕ
ಮರಿಯಾದ ತೆಲಿಯಹನೆ	ಸುರುಟಿ	ರೂಪಕ
	ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮಯ್ಯ	
ಎಂಟತಿ ಕುಲುಕೇ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ರೂಪಕ
ಮೋಹಮೆಲ್ಲ	ಮೋಹನ	ರೂಪಕ
ಮುಟ್ಟ ವತ್ತುರಾ	ಸಾವೇರಿ	ಆದಿ
ನೀ ಮಾಟಲೇ	ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ	ತ್ರಿಪುಟ
ಈಲಾಹುನ	ದರ್ಬಾರ್	ರೂಪಕಂ
ತೆಲಿಸೆ ವಹಲೆಲ್ಲ	ಬಿಲಹರಿ	ಆದಿತಾಳ
ಏಮೀ ಮಾಯಮು	ಕಾಂಭೋಜಿ	ರೂಪಕಂ
ತಾರುಮಾರ್	ನಾಟುಕುರಿಂಜಿ	ಆದಿ
ಪಾರಿಪೋವಲರ	ಬಿಲಹರಿ	ರೂಪಕ
ಊರಿವಾರೇಮಿ	ಕೇದಾರಗೌಳ	ರೂಪಕ
ಎಂದಡಿ ಹುಳುಹೇ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ರೂಪಕ

.ಪಲಿನಿಯೇಲ	ತೋಡಿ	ಆದಿ
ಏಮೀಮಾಯಮೋ	ಕಾಂಭೋಜಿ	ರೂಪಕ

ಧರ್ಮಪುರಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರ್

ಪರುಲನ್ನಮಾಟ	ಕಾಪಿ	ರೂಪಕ
ಇದಿ ನೀಹು	ಬೇಗಡೆ	ಛಾಪು
ಏ ಮಂದುನೆ	ಮುಖಾರಿ	ಆದಿ
ಪ್ರಾಣ ಸಗ್ಗುಡಿಡು	ಝುಂಝೂಟ	ಆದಿ
ಮರುಪಾರಿ ತಾಳಲೇನುರಾ	ಕಮಾಚ್	ಆದಿ
ಸ್ಮರಶುಂದರಾಂಗುನಿ	ಫರಸ್	ಆದಿ
ವಾಣಿ ಪೊಂದ್	ಕಾನಡ	ರೂಪಕಂ
ನಾರೀಮಣಿ	ಖಮಾಚ್	ಮಿಶ್ರ
ಅದಿನೀಬೈ	ಯಮನ್ಕಲ್ಯಾಣಿ	ದೇಸಾಡಿ
ಮರುಪಾರಿ	ಝುಂಝೋಟಿ	ರೂಪಕ
ಏರಾದಹು ನಡನಾ	ಕೇದಾರಗೌಳ	ಆದಿ
ಕೊಮ್ಮಾರೊ	ಕಮಾಚ್	ಆದಿ

ತಿರುವನಂದಾಲ್ ಪಟ್ಟಾಬಿರಾಮಯ್ಯ

ಅಬದೂರುಹ	ಕಮಾಚ್	ಮತ್ಯಾದಿ

ರಾಮನಾಡ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್

ಮರಲುಕೊನ್ನಾದಿರಾ	ಕಮಾಚ್	ಆದಿ

ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್

ವಗಲಾಡಿ ಭೋಧನ	ಬೇಹಾಗ್	ರೂಪಕ
ಇಟು ಸಾಹಸಮುಲು	ಸೈಂಧವಿ	ಆದಿ

ಚಿನ್ನಯ್ಯ

ಚೆಲಿನೇನೆಟ್ಲು	ಫರಸು	ಆದಿ

ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟೇಶ ರಮಣ ರಾವ್

ಭಾಮಿನಿ ಮಣಿ	ಭೈರವಿ	ಆದಿತಾಳ
ನೀಲಲನ ಚಾಲು	ಧನ್ಯಾಸಿ	ರೂಪಕಂ
ಚಾನರೋ	ಕಮಾಚ್	ರೂಪಕಂ
ಏನು ಮಾಡಲಿ	ಕಮಾಚ್	ರೂಪಕ
ಸಾಕೋ ನಿನ್ನ ಸ್ನೇಹ	ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ	ಮಿಶ್ರ ಛಾಪು
ಭಾಮರೋಸಾಮಿ	ಭೈರವಿ	ಆದಿ
ಸಾಮಿಗನಾಸ್ಕೈ	ದೇಶಿ ಕಾಫಿ	ಛಾಪು
ಚಿತ್ತಮರಾದೇ	ಖಮಾಚ್	ಮಿಶ್ರ ನಡೆ
ಚಾಲುರ ನೀಪೊಂದು	ಮಾಯಾಮಾಳದಗೌಳ	ಮಿಶ್ರ ಏಕ
ಯಾಕೆ ಬಾರನೇ	ಕನ್ನಡ	ಆದಿ
ಯಾತಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದೆನೋ	ದೇಶಿ ತೋಡಿ	ಮಿಶ್ರ ಏಕ
ಕರಿಯೇ ಪ್ರಿಯನಾ	ದೇಶಿ ಕಾಫಿ	ಮಿಶ್ರ ಏಕ
ಪ್ರಾಣನಾಥ ಬಾರ ಹೋದ	ಸುರುಟಿ	ಚತುರಶ್ರ ತ್ರಿಪುಟ
ಮನಶ್ಯಾಂಗೆ ಸೈರಿಸಲಿ	ಬ್ಯಾಗು	ರೂಪಕ
ಕರಿಯೆ ಕಾಂತನ	ಯಮನ್ ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
ಪ್ರಿಯ ಬಾರದೋದನೇ	ಹರಿ ಕಾಂಭೋಜಿ	ಆದಿ
ಮನಿಗ್ಯಾಕೆ ಬಾರಲಿಲ್ಲೆ	ವಸಂತ	ಆದಿ
ಕಮಲಾಕ್ಷಿಬೇಗನೆ	ಖರಹರಪ್ರಿಯ	ರೂಪಕ
ಮದಗಜಗಾಮಿನಿ	ಅಭೇರಿ	ಏಕ

ಎಸ್.ಎನ್. ಮರಿಯಪ್ಪ

ವಿರಹತಾಪ	ದೇಶಿ	ಆದಿ
ಕಾರಣ ಕೇಳಿ ಬಾರೆ	ಕಾಫಿ	ಆದಿ

ಮೈಸೂರು ತರಗಿರಿ ರಾಯ

ಮಾತಾಡಬಾರದೆನೋ	ಖಮಾಚ್	ಮಿಶ್ರಛಾಪು

ತಿರುಪತಿವಿದ್ಯಾಲಯ ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ

ವಹಲಾಡಿ	ಬೇಹಾಗ್	ರೂಪಕ
ಅಪಡುರುಕೊಲೊ	ಖಮಾಚ್	ದೇಶಾದಿ
ಏಲರಾಡಯನೆ	ಭೈರವಿ	ಆದಿ
ಮೋಟಜೇಶೆ	ಖಮಾಚ್	ಆದಿ

ಬಲಮಿಯಲ ಬಲಮನಿ	ತೋಡಿ	ಆದಿ
ನಯಾಯಮು ಗಾದುರಾ	ರೀತಿಗೌಳ	ಚಾಪು
ಮರಚುಂಡುಟಾ	ಕಾನಡ	ಆದಿ
ಸಾರಸಾಕ್ಷಾ	ಕಾಪಿ	ರೂಪಕ
ಎರಟಗುಂಟರಾ	ಕಾಂಬೋಜಿ	ಆದಿ
ನಿನ್ನು ನಮ್ಮಿನಾರೆ	ಕಾಂಬೋಜಿ	ಆದಿ
ಸಯ್ಯತಾಲಕು	ಸುರುಟಿ	ಆದಿ
ಕೊಮ್ಮರೋವನಿ	ಖಮಾಚ್	ಆದಿ
ಕಸನೆ ಚೇಲಿ	ಖಮಾಚ್	ಆದಿ
ಸಾಮೀಹೃದಯ ಗಾದೆ	ಕಾಪಿ	ತ್ರಿಶ್ರಲಘು
ಮರುಬಾರಿಕೊರ್ವಲೇನೆ	ಚೆಂಜುರಿಟಿ	ರೂಪಕ
ಚಾಲುದತವಾಯೆ	ಖಮಾಚ್	ತ್ರಿಶ್ರಲಘು
ಏರ ರಾರಾ ಚೈತೆರೆ	ಖಮಾಚ್	ದೇಶಾಡಿ
ಇನ್ನಲವಲೆಗಾದೆ	ಪರಸ್	ಆದಿ
ಏಮೀಸೇಯುತುನಾತೆ	ಪರಸ್	ಆದಿ
ಜನತನಮು	ಪರಸ್	ಛಾಪು
ಸರಸಮುಲಾದೆ	ಕಾಪಿ	ಆದಿ
ಎಂತನಿನೆವರ್ಣಿಂತು	ಕೇದಾರಂ	ರೂಪಕ
ಮೋಸಜೇಸೆನೆ	ಹನುಮ ತೋಡಿ	ರೂಪಕ
ಮರಿಯದಾತೆ	ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
ವಿದಿಚೆನೆ	ಯದುಕುಲ ಕಾಂಬೋಜಿ	ಆದಿ
ಸರೆಕುನಾ ಸಾಮಿಣಿ	ಬೇಹಾಗ್	ಛಾಪುತಾಳ
ಸುಂದರಾಗುಣಿ	ಫರಸ್	ಆದಿ
ಸಮಯಮಿದಿಕದುರಾ	ಮಯಾಮಾಳವಗೌಳ	ರೂಪಕ
ನತ್ತ ನಿನ್ನೆ	ಕಾಪಿ	ರೂಪಕ
ಮೇರಕಾದ್	ಅಠಾಣ	ಆದಿ

ಕೆಲವು ಅಭಿನಯ ಪೂರಕವಾದ ದೇವರನಾಮಗಳ ಪಟ್ಟಿ

ಪುರಂದರ ದಾಸರು

ಮಕ್ಕಳ ಮಾಣಿಕವೇ	ಮುಖಾರಿ	ಅಟ್ಟತಾಳ
ಈ ಪರಿಯ ಸೊಬಗಾವ	ಕಾಂಬೋದಿ	ಝಂಪೆ ತಾಳ
ಇಂಥಾ ಹೆಣ್ಣಿನ	ಮಾಂಡ್	ಆದಿ
ನೀನೇ ಅನಾಥಬಂಧು	ಶಿವರಂಜಿನಿ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು
ಭಾಗ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಬಾರಮ್ಮ	ಮಧ್ಯಮಾವತಿ	ಆದಿ
ಆರಿಗೆ ವಧುವಾಗಲಿ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
ಚಿಕ್ಕವನೇ ಇವನು	ಧರ್ಮವತಿ	ಆದಿ
ಕಂಡೇ ಕರುಣಾವಾರಿಧಿಯೇ	ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ	ಆದಿ
ಚಂದ್ರಚೂಡ ಶಿವ	ರಾಗ ಮಾಲಿಕೆ	ಆದಿ
ಜಗದೋದ್ಧಾರನ	ಕಾಪಿ	ಆದಿ
ವಾಸಕೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ	ರೇವತೀ	ಆದಿ
ಪಿಳ್ಳಂಗೋವಿಯ	ಮೋಹನ	ತ್ರಿಶ್ರ ಛಾಪು
ಆಡಿದನೋ ರಂಗ	ಮೋಹನ	ಆದಿ
ಆಡಿಸಿದಳೆಶೋದ	ಕಾಪಿ	ಆದಿ
ಹರಿ ಕುಣಿದ	ಯಮುನ ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
ಮೆಲ್ಲ ಮೆಲ್ಲನೆ	ಮೋಹನ	ಆದಿ
ಜಗಸನ್ಮೋಹನನೇ	ರಾಗ ಮಾಲಿಕೆ	ಆದಿತಾಳ
ನೀನ್ಯಾಕೋ ನಿನ್ನ	ರಾಗ ಮಾಲಿಕೆ	ಆದಿತಾಳ
ಭಾಗ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಮೀ	ಮಧ್ಯಮಾವತಿ	ಆದಿ
ಅಳುವುದ್ಯಾತಕೋ ರಂಗ	ಆನಂದ ಭೈರವಿ	ಆದಿ
ಮನೆಯೊಳಗಾಡೋ ಗೋವಿಂದ	ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ	ಆದಿ
ಗಜವದನಾ ಬೇಡುವೇ	ಹಂಸಧ್ವನಿ	ಆದಿ ತಾಳ
ದಾಸನ ಮಾಡಿಕೋ ಎನ್ನ	ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ	ಆದಿ ತಾಳ
ಮಂದಗಮನೆ	ಬೇಹಾಗ್	ಆದಿ ತಾಳ
ಗೋಪಿ ನಿನ್ನ ಮಗನಾಗಿ	ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ	ಆದಿ ತಾಳ
ಚಿತ್ತ ಜಪಿತನುತ್ತಮ	ತೋಡಿ	ಅಟ್ಟ ತಾಳ
ಯಾರ ಮಗನಮ್ಮ	ಬೇಗಡೆ	ಮಿಶ್ರಛಾಪು ತಾಳ
ನಾರಾಯಣತೇ ನಮೋ	ಶಂಕರಾಭರಣ	ಆದಿ ತಾಳ

ಕುಣಿದಾಡೋ ಕೃಷ್ಣ	ಪಂತುವರಾಳಿ	ಏಕ
ಪೋಗದಿರಲೋ ರಂಗಾ	ಶಂಕರಾಭರಣ	ತ್ರಿಪುಟ
ಜಯ ಜಯ ಜಯ ಶ್ರೀ	ರಾಗ ಮಾಲಿಕ	ಆದಿ ತಾಳ
ಗುಮ್ಮನ ಕರೆಯದಿರೆ	ಮೋಹನ	ಆದಿ ತಾಳ
ರಂಗ ಬಾರೋ	ಮೋಹನ	ಏಕ
ಮಂದರಧರನು	ಕಮಾಚ್	ಅಟ್ಟ ತಾಳ
ಯಾದವ ನೀ ಬಾ	ಯಮನ್ ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ ತಾಳ
ಹರಿಸ್ಮರಣೆ ಮಾಡೋ	ಕಾಪಿ	ಆದಿತಾಳ
ಜೊ ಜೊ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ	ಮೋಹನ	ತ್ರಶ್ರನಡೆ

<u>ಕನಕದಾಸರು</u>

ಕನಕದಾಸನಿಗೆ	ಸಿಂಧೂಭೈರವಿ	ಆದಿ
ನಮ್ಮಮ್ಮ ಶಾರದೆ	ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ
ಬಾಗಿಲನು ತೆರೆದು	ವಸಂತಕಲ್ಯಾಣಿ	ಝಂಪೆ

<u>ಶ್ರೀ ವ್ಯಾಸರಾಯರು</u>

ಕೃಷ್ಣಾ ನೀ ಬೇಗನೇ	ಹಮೀರ್ ಕಲ್ಯಾಣಿ	ಆದಿ

<u>ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರು</u>

ಪೋಪು ಹೋಗೋಣ	ಆರಭಿ	ತ್ರಾಶ್ರ ಛಾಪು
ಮಗನೆಂದಾಡಿಸುವಳು	ಆನಂದ ಭೈರವಿ	ಮಿಶ್ರ ಛಾಪು
ಎಲ್ಯಾಡಿ ಬಂದೆ	ಶಂಕರಾಭರಣ	ತ್ರಿಪುಟ
ಜೋ ಜೋ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ	ಶಂಕರಾಭರಣ	ತ್ರಿಶ್ರ ಛಾಪು

ಕೆಲವು ಹೆಸರಾಂತ ತಿಲ್ಲಾನಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಹೀಗಿದೆ:-

1.	ಪಂತುವರಾಳಿ	ಆದಿ	ವೀರಭದ್ರಯ್ಯ
2.	ಆನಂದ ಭೈರವಿ	ಆದಿ	ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ
3.	ಪೂರ್ವಿ	ಝಂಪಟ	ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ
4.	ಭೂಪಾಲ	ಝಂಪಟ	ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ
5.	ಧನ್ಯಾಸಿ	ಝಂಪಟ	ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್ ಮಹಾರಾಜ
6.	ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಕಾಪಿ	ಝಂಪಟ	ಪೊನ್ನಯ್ಯ
7.	ಕಾನಡ	ಸಿಂಹನಂದನ	ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಅಯ್ಯರ್
8.	ವಸಂತ	ಆದಿ	ಪಲ್ಲವಿ ಶೇಷ ಅಯ್ಯರ್

9.	ಫರಜ್	ಆದಿ	ರಾ .ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್
10.	ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರಿಕಾ	ಆದಿ	ರಾ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್
11.	ಸುರುಟಿ	ಆದಿ	ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯರ್
12.	ತೋಡಿ	ಆದಿ	ಕುನ್ರಕ್ಕುಡಿ ಕೃಷ್ಣ ಅಯ್ಯರ್
13.	ವಸಂತ	ಆದಿ	ಕನ್ನುಸ್ವಾಮಿ
14.	ಹಂಸಾನಂದಿ	ಆದಿ	ಮುತ್ತಯ್ಯ ಭಾಗವತ

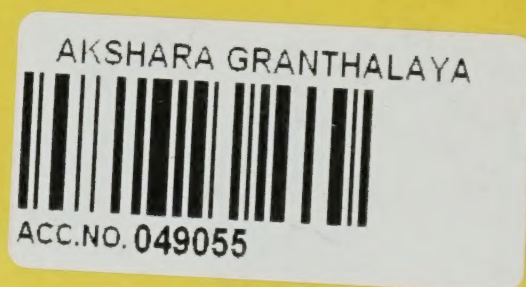
ಅನುಬಂಧ-3

ಅಧ್ಯಾಯ ೯ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ

ಪುರಂದರದಾಸ ವಿರಚಿತ ದೇವರ ನಾಮ - ರಾಗ ಮಾಲಿಕೆ - ಆದಿತಾಳ

"ಹರಿ ಸ್ವರವೆನ್ನುತ ಒಬ್ಬಳು ಪೋಗಿ | ನೆರೆಮನೆಗೋಗಿ ಬೇಡಿದಳು ||
ಒರಳ ಕೊಟ್ಟೀರ ವರಮಾನ ಮಾಡಿ | ತ್ವರದಿ ಮರಳಿ ತಂದೀಯುವೆವು ||
ಅಟ್ಟವೆಂದ್ಹತ್ತಿಹಳು ಅಗಣಿಯ ಮೇಲೆ | ಇಟ್ಟಳು ಸಾದೆಂದು ಸಗಣಿಯನು ||
ಕಟ್ಟ ಬಾಯಿಗೆ ಕಾಡಿಗೆಯೂ ಹಚ್ಚಿ | ಕೃಷ್ಣನ ಹುಡುಕುತ ಹೊರಗೆ ಹೊರಟಳು||
ದಿಟ್ಟನೋಲೆ ಮೊಣಕಾಲಿಗೆ ತಗುಲಿಸಿ | ಗಟ್ಟ ಕಂಕಣ ಕಿವಿಗಿಟ್ಟು ||
ತೊಟ್ಟಿಯೊಳಗೆ ಶಿಶು ಅಳುವುದ ಕಂಡು | ಕಟ್ಟಿದ ನವಿಲನು ತೂಗಿದಳು ||
ಅಂಗನೆ ಚೌರಿಯ ಕಾಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ | ಮುಂಗೈಗೆ ತಾಳಿಯ ಬಿಗಿದು ||
ಶೃಂಗಾರ ಸರವ ನಡುವಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ | ರಂಗನ ಸ್ಮರಿಸುತ ಹೊರಗೆ ಹೊರಟಳು ||




AKSHARA GRANTHALAYA
ACC.NO. 049055